Colecţie coordonată de

LÍVIA SZÁSZ

ISTORIE

MAR
Y

BEA
RD

Po

M P

EII

VIAŢA UNUI ORAŞ
ROMAN

Traducere din
engleză de
Mihnea Gafiţa

EDITURA
TREI

Editori:
S
I
L
V
I

U

D
R
A
G
O
M
I
R

V
A
S
I
L
E

D
E

M

.

Z

A

M

F

I

R

E

s
c
u

D
i
r
e
c
t

o
r

e
d
i
t
o
r
i

a
l
:

M
A
G
D
A
L

E

N

A

M

Ă

R

C

U

L

E

S

C

U

Redactare:
DANIEL EBERHAT

D
i

r
e
c
t
o
r

p
r
o

d
u
c
ț
i
e
:

C
R

I
S
T
I
A
N

C
L
A

U
D
I
U

C
O
B
A
N

Dtp:
Gabriela Anghel

Corectură:
O
A
N
A

A
P

O
S
T
O
L
E
S
C
U

I
R
I
N
A

B
O
T
E

Z

A

T

U

Conținutul acestei lucrări
electronice este protejat prin
Copyright (drepturi de autor),

iar cartea este destinată
exclusiv utilizării ei în scop
privat pe dispozitivul de citire
pe care a fost descărcată. Orice
altă utilizare, incluzând
împrumutul sau schimbul,
reproducerea integrală sau
parţială, multiplicarea,
închirierea, punerea la
dispoziţia publică, inclusiv prin

internet sau prin reţele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informaţiei, altele decât cele pe care a fost descărcată, revânzarea sub orice formă sau prin orice mijloc, fără consinţământul editorului, sunt

interzise. Dreptul de folosinţă al lucrării nu este transferabil.

Drepturile de autor pentru versiunea electronică în formatele existente ale acestei lucrări aparţin persoanei juridice Editura Trei SRL.

Titlul original: *Pompeii. The Life of a Roman Town* Autor: Mary Beard

Copyright © Mary Beard, 2008
Originally published in English by Profile Books.

Copyright © Editura Trei, 2019
pentru prezenta ediţie

O.P. 16, Ghişeul 1, C.P. 0490,

București Tel.: +4 021 300 60 90; Fax: +4 0372 25 20 20 e-mail: comenzi@edituratrei.ro
www.edituratrei.ro

ISBN (print) 978-606-40-0623-3
ISBN (PDF) 978-606-40-0884-8

CUPRINS

Planul oraşului / 6

Introducere / 9

CAPITOLUL I. Viaţa
într-un oraş

străvechi / 37
CAPITOLUL II. Viaţa
străzii / 68
CAPITOLUL III. Casă
şi cămin / 101

CAPITOLUL IV.
Pictură şi
decoraţiuni /
146
CAPITO

LUL
V.
Me
seri
i:
bru
tar,

banchet şi producător

de
gar
um
/
182
CAPITOLUL VI. Cine

conducea
oraşul? / 223
CAPITOLUL VII.
Plăcerile trupului:
mâncare, vin, sex şi

băi / 256
CAPITOLUL VIII.
Jocuri şi
distracţii / 297
CAPITOLUL IX. Un

oraş plin de zei /
326
Epilog,. Oraşul
morţilor / 363
O vizită / 368

Lecturi suplimentare I
371
Mulţumiri / 399
Listele ilustraţiilor I 401
Index I 411

Poarta
vezuvianâ

Legende

CASE

Casa lui Aramantus – *v.* Cârciuma lui Aramantus 22 Casa lui Lucius Caecilius Iucundus (V.1.26)
37 Casa lui Casca Longus (1.6.11)
38 Casa Ceiilor (1.6.15)
Casa îndrăgostiţilor Căşti – *v.* Brutăria îndrăgostiţilor Căşti 24 Casa Doctorului (VIII.5.24)
34 Casa lui Epidius Rufiis (IX. 1.20)
7 Casa Coloanei Etrusce (VI.5.17-18)
5 Casa lui Fabius Rufus (VII. 16[ins.occ.].22)
15 Casa Faunului (VI. 12.2)
4 Casa Brăţării de Aur (VI. 17[ins.occ.] .42)
42 Casa Statuetei Indiene (1.8.5)
45 Casa lui Iulius Polybius (IX. 12.1 -3)
51 Casa Venerei Marine (III.3.3)
36 Casa lui Marcus Lucretius Fronto (V.4a)
40 Casa lui Menandru (1.10.4)
50 Casa lui Octavius Quartio (III.2.2)
21 Casa lui Orfeu (VI. 14.20)
44 Casa Zugravilor la Lucru (IX. 12)
18 Casa Prinţului de Neapole (VI. 15.7-8)
9 Casa Poetului Tragic (VI. 18.3-5)
27 Casa cu *Triclinium* (V.2.4)
3 Casa lui Umbricius Scaurus (VII. 16 [ins.occ.]. 12-15)
48 Casa Venerei în Costum de Baie (1.11.6)
1 Casa Vestalelor (VI. 1.7)
19 Casa Vettiilor (VI. 15.1)

8 *Insula* Arriana Polliana (VI.6)
52 *Praedia* (Domeniul/Moşia) Iuliei Felix (II.4.2)

CÂRCIUMI, HANURI, INCINTE COMERCIALE 43 Brutăria îndrăgostiţilor Căşti (IX. 12.6)
46 Cârciuma lui Amarantus (1.9.11-12)
41 Cârciuma lui Asellina etc. (IX. 11.12)
47 Cârciuma lui Euxinus (I.XI. 10-11)
14 Cârciuma de pe *Via di Mercurio* (VI. 10.1)
20 Cârciuma lui Salvius (VI. 14.36)
25 Cârciuma lui Sittius (VII. 1.44-45)
23 Bordel (VII. 12.18-20)
49 Prăvălia de *garum* (1.12.8)

ALTE CLĂDIRI PUBLICE ETC.
Pentru clădirile din jurul Forului, *v.* Figura
14 35 Teatrul Acoperit 31 Teatrul Mare
32+39 Barăci/cazărmi ale gladiatorilor 17 Castelul de apă

TEMPLE
10 Templul lui Apollo
13 Templul Fortunei Augusta 30 Templul zeiţei Isis
11 Templul lui Iupiter, al Iunonei şi Minervei
29 Templul Minervei şi al lui Hercule (Forul Triunghiular) 6 Templul Venerei 33 Templul lui Iupiter *Meilichios*

TERME
26 Termele Centrale
12 Termele din For
16 Termele Sarniene 28 Termele Stabiane

2 Termele Suburbane

INTRODUCERE

Viaţa întreruptă

La primele ore ale dimineţii zilei de 25 august 79 e.n., ploaia de piatră ponce care se abătuse asupra oraşului Pompeii s-a mai rărit. A părut un moment numai bun în care să părăseşti oraşul şi să-ţi încerci norocul către zone mai sigure. Un grup eterogen, de peste douăzeci de fugari, care se adăpostiseră în interiorul zidurilor câtă vreme revărsarea nimicitoare fusese la cote maxime, a riscat s-o ia către una dintre porţile dinspre răsărit ale oraşului, sperând să găsească o ieşire şi să scape din raza de acţiune a bombardamentului vulcanic.

Alţi câţiva încercaseră aceeaşi rută, cu câteva ore mai devreme. O pereche fugise, luându-şi doar o cheiţă (cei doi sperau, probabil, ca într-o bună zi să se întoarcă la ce va fi descuiat ea – casă, apartament, cufăr sau casă de bani) şi o lampă de bronz *{v.* Ilustraţia 1). Lampa cu greu ar fi putut risipi întunericul nopţii şi al norului de reziduuri vulcanice. Dar era un obiect scump şi la modă, turnat în forma unui cap de negru african – o aluzie la formele deconcertante (pentru noi) de inventivitate cu care adeseori ne întâlnim la Pompeii. Cei doi, însă, n-au scăpat cu viaţă. Copleşiţi de ploaia de piatră ponce, ei au fost găsiţi în 1907 chiar acolo unde căzuseră, lângă unul dintre mormintele grandioase care flancau drumul acesta, ca şi pe altele, de ieşire din oraş. De fapt, s-au prăbuşit în vecinătatea monumentului generos al unei femei care murise cu vreo cincizeci de ani mai înainte, o anume Aesquillia Polla, nevasta

unui Numerius Herennius Celsus. La doar 22 de ani (cum încă se mai poate citi inscripţionat în piatră), aceasta trebuie să fi avut, ca vârstă, nici jumătate din anii soţului ei bogat, membru al uneia dintre cele mai prestigioase familii pompeiene, care fusese ofiţer în armata romană şi de două ori ales în cea mai înaltă funcţie a guvernării urbane locale.

1. Lămpile de mici dimensiuni, în forme de capete (sau picioare) umane, erau considerate şic în secolul I e.n. Aici, uleiul se turna prin gaura din fruntea personajului şi flacăra îi ardea prin cea de la gură. Cu tot cu petalele care formează mânerul, lampa avea o lungime de numai 12 centimetri.

Stratul de piatră ponce se ridicase deja la o înălţime de un metru, când al doilea grup a decis că era cazul să-şi caute scăparea în aceeaşi direcţie, înaintarea se desfăşura lent şi dificil. Majoritatea fugarilor erau bărbaţi tineri, mulţi neducând cu ei nimic, fie pentru că nu mai aveau nimic de luat, fie pentru că nu mai puteau ajunge la lucrurile de valoare pentru ei. Unul fusese precaut şi se înarmase cu un pumnal într-o teacă elegantă (mai avea încă o teacă asupra lui, dar goală, probabil fiindcă pierduse arma ţinută acolo sau i-o împrumutase cuiva). Cele câteva femei din grup tot mai aveau câte ceva. Una ducea o statuetă de argint, reprezentând-o pe zeiţa Fortuna (cu alte cuvinte, „Norocul”) aşezată pe un tron, plus inele de aur şi argint, cât să-i acopere toate degetele de la o mână (dintre care unul avea un mic falus de argint ataşat de un lănţişor, poate pe post de

amuletă aducătoare de noroc, iar altul – un obiect cu care ne vom întâlni frecvent pe parcursul acestei cărţi). Alte femei aveau micile lor comori de fleacuri preţioase: o cutie de argint pentru doctorii, un mic soclu pentru o statuetă (care lipseşte) şi câteva chei, toate îndesate într-o pungă de material textil; o casetă de lemn pentru bijuterii, conţinând un colier, cercei, o linguriţă de argint – plus alte chei. Câţiva oameni luaseră cu ei ce bani avuseseră la îndemână. Unii – doar nişte mărunţiş smuls la întâmplare; alţii – atâţia bani câţi puseseră deoparte acasă, dacă nu cumva erau, de fapt, încasările prăvăliei lor. Dar nu mulţi, în tot cazul. Trăgând linie şi adunând, tot

grupul abia dacă ar fi adunat 500 de sesterţi – ceea ce însemna, la preţuri pompeiene, echivalentul unui singur catâr.

Câţiva din acest al doilea grup au ajuns ceva mai departe faţă de perechea dinaintea lor. Vreo cincisprezece au ajuns până la următorul monument grandios de pe marginea drumului, situat la o distanţă de douăzeci de metri – mormântul lui Marcus Obellius Firmus – când au fost spulberaţi de ceea ce astăzi denumim „răbufnirea piroclastică" a muntelui Vezuviu, o combinaţie ucigătoare, incandescentă, de gaze, resturi vulcanice şi rocă topită, care circula cu o viteză ameţitoare şi din faţa căreia nimeni şi nimic n-ar fi putut scăpa. Trupurile lor au fost găsite, unele, contopite cu nişte crengi de care păreau să se ţină încă. Poate că aceia mai agili dintre membrii grupului se refugiaseră lângă arborii din jurul mormintelor, într-o încercare deznădăjduită de-a se salva; mai probabil este, însă, că valul piroclastic de la care li s-a tras moartea fugarilor a şi prăvălit peste ei copaci aduşi din amonte.

2. Mulajele de ghips făcute după trupurile victimelor ne reamintesc de umanitatea lor – că erau nişte oameni, adică, exact ca noi. Acest mulaj memorabil, înfăţişând un om aflat în pragul morţii, cu capul prins între mâini, a fost aşezat la păstrare într-un spaţiu de depozitare al sitului arheologic. În prezent, pare să-şi deplângă prizonieratul.

Mormântul lui Obellius Firmus pare să fi avut o soartă mai bună. Era, şi el, o figură proeminentă a oraşului Pompeii, care murise cu câteva decenii înainte – suficient de multe,

pentru ca laturile monumentului său funerar să fi fost utilizate ca panouri de afişaj locale. încă mai putem citi pe ele reclamele unor spectacole cu gladiatori şi o mulţime de scrijelituri ale unor pierde-vară de prin cimitire: „Salut, Issa, de la Habitus”; „Occasus, te

salută Scepsinianus” şi-aşa mai departe. (Pare-se că amicii lui Habitus i-au răspuns, adăugând un ditamai falus cu tot cu testicule şi mesajul: „Salut, Habitus, de la colegii tăi de pretutindeni”.) Mai sus, deasupra intrării, epitaful formal al lui Obellius Firmus proclama că înmormântarea lui fusese plătită de consiliul local şi costase 5 000 de sesterţi – plus încă o mie de sesterţi adăugaţi de alte oficialităţi locale, pentru tămâie şi „un scut” (probabil, un portret figurat pe un scut, care era o înfăţişare monumentală, tipic romană). Altfel spus, unele cheltuieli funerare se ridicau şi la de zece ori mai mult decât reuşiseră toţi membrii acelui grup de fugari să adune în grabă, în tentativa lor de a-şi salva existenţa fugind. Pompeii, era, deci, un oraş de bogaţi şi de săraci deopotrivă.

3. Vreo posesiune preţioasă a cuiva? Figurina de faţă, făcută din chihlimbar de culoare roşie de la Marea Baltică şi reprezentând o persoană îndesată, a fost găsită la unul dintre fugarii ghinionişti. Având numai 8 centimetri înălţime, probabil că era menită să înfăţişeze unul dintre personajele caracteristice ale mimei romane, distracţie foarte răspândită la Pompeii (v. pagina 302).

Putem reconstitui multe alte povestioare cu tentative de fugă. Aproape patru sute de trupuri au fost descoperite în straturile de piatră ponce şi în jur de şapte sute în rămăşiţele de-acum solidificate ale valului piroclas- tic – multe dintre acestea readuse în actualitate cu brio, chiar în postura din momentul morţii, prin tehnica inspirată, inventată în secolul XIX, de a umple cu pastă de ipsos acel spaţiu lăsat liber de carnea şi veşmintele lor descompuse,

scoţând astfel la iveală tunicile şifonate, feţele suferinde şi expresia sinistră de pe chipurile victimelor *(u* Ilustraţia 2). Un grup de patru, găsit pe o străduţă din apropierea Forului, era, probabil, o întreagă

familie, care încerca să-şi afle scăparea. Tatăl mergea în faţă, un bărbat voinic, cu sprâncene mari şi stufoase (cum dezvăluie mulajul din ghips), îşi trăsese mantaua peste cap, ca să se protejeze de cenuşa şi de resturile care cădeau, şi ducea cu el câteva bijuterii din aur (un inel simplu şi mai mulţi cercei), câteva chei şi, în cazul de faţă, o sumă rezonabilă de bani, care se ridica la 400 de sesterţi. îl urmau cele două fetiţe, iar mama încheia formaţia. Femeia îşi ridicase poalele rochiei, ca să-i vină mai uşor să umble, şi ducea într-un săculeţ mai multe lucruri de valoare din gospodărie: argintăria familiei (câteva linguri, o pereche de pocale, un medalion cu chipul zeiţei Fortuna, o oglindă) şi o figurină îndesată, care înfăţişa un băieţel înfăşurat într-o manta, cu picioarele dezgolite ie- şindu-i în afară *(v.* Ilustraţia 3). Este o lucrare nefasonată, dar e făcută din chihlimbar, care trebuie să fi călătorit multe sute de kilometri, de la cel mai apropiat loc de unde va fi provenit, din zona Balticii — aşa se explica şi valoarea lui materială.

Alte descoperiri vorbesc despre alte vieţi. De exemplu, medicul care a fugit ţinându-şi strâns la piept cutia cu instrumentarul, dar a fost surprins de răbufnirea mortală în timp ce traversa *palaestra* (locul deschis, vast, sau spaţiul pentru exerciţii fizice) de lângă Amfiteatru, îndreptân- du-se către una dintre porţile sudice ale oraşului; sau sclavul găsit în grădina unei case mari din centrul oraşului, a cărui capacitate de mişcare era, cu siguranţă, serios afectată de cătuşele de fier pe care le avea la glezne; sau preotul zeiţei Isis (poate să fi fost şi un simplu servitor al templului), care făcuse o bocceluţă cu câteva dintre obiectele de preţ din templu, ca să le ia cu el unde fugea, dar n-a reuşit să parcurgă mai mult de cincizeci de metri, că şi el a fost ucis.

Şi-apoi, bineînţeles, era şi doamna cu nenumărate bijuterii, găsită într-una dintre camerele din cazarma gladiatorilor. Despre ea s-a tot scris, ca fiind o frumoasă ilustrare a înclinaţiei femeilor din clasele de sus romane către corpurile tonifiate şi bronzate ale luptătorilor din arenă. Aici, s-ar părea că era vorba despre una dintre ele, prinsă unde nu trebuia, când nu trebuia, cu adulterul expus privirilor indiscrete ale istoriei. De fapt, se poate la fel de bine să fi fost o scenă mult mai nevinovată decât s-ar zice la o primă vedere. Aproape cert, femeia nu venise deloc la o întâlnire amoroasă, ci se refugiase în cazarmă, când nu mai putuse înainta în tentativa ei de a fugi din oraş. Cel puţin, dacă într-adevăr îşi dăduse *rendez-vous* cu amorezul, venise la întâlnire cu alte şaptesprezece femei şi cu câţiva câini – rămăşiţele tuturor acestora fiind găsite într-una şi aceeaşi încăpere minusculă.

Trupurile morţilor de la Pompeii au constituit, de la bun început, una dintre cele mai elocvente imagini – şi atracţii – ale oraşului distrus. În cursul excavaţiilor timpurii, din secolele XVIII şi XIX, acestea erau „descoperite” convenabil, în prezenţa unor capete încoronate şi a unor demnitari veniţi în vizită *(v.* Ilustraţia 4). Călătorii din vremea romantismului deveneau exaltaţi numai la gândul dezastrului crunt care se abătuse asupra bietelor suflete ale căror rămăşiţe pământeşti le priveau, ca să nu mai vorbim despre reflecţiile cu caracter mai general, despre fragilitatea existenţei umane, pe care le inspira întreaga experienţă. Hester Lynch Pi- ozzi – scriitoarea engleză care şi-a datorat numele de familie căsătoriei cu un profesor de muzică italian – a surprins bine (şi parodiat vag) aceste reacţii, după ce a vizitat şi ea situl arheologic, în 1786: „Cât de îngrozitoare sunt gândurile pe care o asemenea privelişte le evocă! Şi cât de oribilă certitudinea că o scenă s-ar putea repeta întocmai, chiar şi mâine, şi că aceia care sunt spectatori astăzi ar putea deveni ei înşişi spectacolul pentru călătorii de peste un secol, care, confundând oasele noastre cu cele ale nea- politanilor de demult, ar putea să le ducă înapoi cu ei în ţările de origine”.

4. Vizitatori-vedete ai sitului de la Pompeii, în beneficiul cărora excavaţiile erau ele însele reconstituite. Aici, în 1769, împăratul Austriei studiază un schelet găsit într-o casă denumită acum, după el, „Casa împăratului Iosif II”. Doamna din grup reacţionează, în mod evident, cu mai mult interes.

De fapt, unul dintre cele mai cunoscute obiecte găsite în primii ani de săpături a fost urma lăsată de sânul unei femei, descoperită într-o casă mare (aşa-numita *Villa* lui Diomede), dincolo de zidurile oraşului, în anii 1770. Cu aproape un secol înainte ca tehnica realizării de mulaje integrale din pastă de ipsos, după cavităţile corporale, să fi fost perfectată, rămăşiţele solide recuperate aici le permiteau săpătorilor să vadă formele concrete ale morţilor, ale veşmintelor, chiar şi ale coafurilor acestora, conservate în lavă. Singura parte din tot acest material pe care au reuşit s-o extragă cu succes – şi au păstrat-o – a fost respectivul sân, care a fost imediat expus în muzeul alăturat şi a devenit rapid o atracţie turistică. Ulterior, a devenit şi sursă de inspiraţie pentru *Arria Marcella,* celebra nuvelă din 1852 a lui Théophile Gautier, în care un tânăr francez, înamorat de sânul pe care tocmai îl văzuse la muzeu, se întoarce în oraşul antic (printr-o combinaţie tulburătoare de călătorie în timp, dorinţă ferventă şi fantezie), pentru a o regăsi – sau reinventa – pe femeia care-i căzuse cu tronc, femeia din visurile sale, una dintre ultimele ocupante ale *Villei* lui Diomede. Trist este faptul că, în ciuda celebrităţii sale, sânul respectiv a dispărut, pur şi simplu, iar o vânătoare de

anvergură, organizată în anii 1950, pentru a fi regăsit, nu s-a finalizat nici măcar cu un indiciu asupra sorţii pe care o va fi avut. O teorie afirmă că multitudinea de teste agresive la care l-au supus oamenii de ştiinţă din secolul XIX, în curiozitatea lor, i-ar fi provocat dezintegrarea – cenuşă era, şi-n cenuşă s-a întors, cum ar veni.

Puterea morţilor de la Pompeii s-a prelungit până în epoca noastră, contemporană. Poemul *Fetiţa de la Pompeii*, de Primo Levi, pleacă de la mulajul în ghips al unei fetiţe, care a fost găsită strângându-şi în braţe mama („De parc-ai vrea, când cerul amiezii s-a făcut negru, / Să te-ntorci în pântecul ei") şi prelungeşte reflecţia la figuri precum Anne Frank* şi o şcolăriţă anonimă de la Hiroshima, victime ale unor dezastre de pus nu în seama naturii, ci într-a omului („Chinurile pe care cerul le trimite sunt de-ajuns, / Până să le-arăţi cu degetul, stai şi cântăreşte"). Două mulaje au apărut chiar într-o scenă din filmul *Călătorie în Italia* (Roberto Rossellini, 1953), salutat ca fiind „prima operă a cinematografiei moderne", deşi un dezastru din punct de vedere comercial. În film, două victime ale Vezuviului stau îmbrăţişate, îndrăgostite chiar şi în moarte, ca un memento elocvent şi tulburător pentru doi turişti moderni (interpretaţi de Ingrid Bergman – aflată ea însăşi într-un mariaj în declin cu însuşi Rossellini – şi de George Sanders), despre cât de rece şi goală de conţinut devenise relaţia lor.

Dar nu numai victimele umane s-au păstrat în felul acesta. Unul dintre cele mai cunoscute şi evocatoare mulaje este cel al unui câine de pază, găsit încă legat cu lanţ de stâlpul său, în casa unui piuar (spălător şi bătător de ţesături) bogat. Animalul a murit încercând frenetic să scape din lanţ.

Curiozitatea morbidă, patosul şi o senzualitate bolnăvicioasă sporesc, fiecare într-o anumită măsură, atracţia resimţită faţă de aceste mulaje. Chiar şi cei mai serioşi arheologi sunt în stare să vină uneori cu descrieri macabre ale agoniei acelor oameni sau ale suferinţelor

* Annelies Marie Frank (1929-1945), autoarea unui jurnal publicat postum, în 1947, despre cum trăiau evreii sub ocupaţia nazistă a Olandei, a murit în lagărul de concentrare de la Bergen-Belsen.

prăvălite asupra fiinţelor umane sub forma valului piroclastic („probabil că le-a fiert creierul în cap...”). Pe vizitatorii sitului propriu-zis, unde anumite mulaje sunt şi acum expuse în apropierea locurilor unde au fost descoperite, acestea îi influenţează în sensul a ceea ce s-ar putea numi „efectul mumiei egiptene”: copiii mici îşi apasă nasurile de vitrine, în timp ce ţipă îngroziţi, iar adulţii îşi mânuiesc de zor aparatele de fotografiat – fără să încerce măcar să-şi disimuleze fascinaţia la fel de sinistră faţă de nişte mortăciuni.

Dar povestea nu se rezumă la morbiditate. Pentru că impactul pe ca- re-l au aceste victime (indiferent dacă remodelate integral în ghips sau nu) se datorează şi sentimentului de contact nemijlocit cu lumea din Antichitate pe care-l prilejuiesc, şi poveştilor umane pe care ne permit să le reconstituim, dar şi opţiunilor, deciziilor şi speranţelor unor oameni autentici, cu care avem ocazia de a empatiza peste secole. Nu-i nevoie să fim arheologi pentru a ne imagina cum ar fi să ne vedem obligaţi să ne părăsim casele doar cu ceea ce putem duce în mâini. Putem fi sufleteşte alături de doctorul care a hotărât să-şi ia cu el uneltele meseriei şi aproape să-i împărtăşim regretul faţă de ce va fi lăsat în urmă. Putem înţelege optimismul zadarnic al celor care şi-au băgat în buzunar cheile casei înainte de a pleca la drum. Chiar şi acea figurină urâtă de chihlimbar capătă o semnificaţie aparte, când aflăm c-a fost preferata valoroasă a cuiva, smulsă de la locul ei de cineva care-şi părăsea casa pentru totdeauna.

Ştiinţa modernă poate contribui la aceste poveşti individuale de viaţă. Reuşim, mai bine decât generaţiile anterioare, să stoarcem informaţii personale de toate felurile din scheletele care s-au păstrat: de la calibrări destul de simple, cum ar fi înălţimea şi statura populaţiei (pompeienii antici erau, printre altele, ceva mai înalţi decât napolitanii moderni), trecând prin urmele prezumtive ale maladiilor şi fracturilor osoase din copilărie, până la sugestii în privinţa relaţiilor de familie şi a originii etnice, care sunt oferite din ce în ce mai mult de structura ADN-ului şi de alte analize biologice. Probabil c-ar însemna să mergem prea departe cu

exploatarea dovezilor dacă am pretinde, cum au făcut unii arheologi, că o dezvoltare anume a scheletului unui adolescent e suficientă pentru a demonstra că respectivul tânăr şi-a petrecut o bună parte din scurta-i viaţă ocupându-se cu pescuitul şi că uzura dinţilor de pe partea dreaptă a gurii se datora faptului că muşca firul cu care-şi prindea captura. Însă alteori ne aflăm pe un teren mai solid.

În două camere din spate ale unei case înstărite, de exemplu, au fost descoperite rămăşiţele a douăsprezece persoane – stăpânul casei, probabil, cu membrii şi sclavii familiei sale. Printre cei şase copii şi şase adulţi, se număra o fată de aproape 20 de ani, care ajunsese în luna a noua de sarcină când a murit, oasele copilului nenăscut aflându-se încă în pântecul ei. Se poate foarte bine ca sarcina ei avansată să fi constituit motivul pentru care toţi ceilalţi şi-au căutat adăpost înăuntru, sperând să scape cu viaţă, în loc să rişte o fugă în mare grabă. Scheletele n-au fost conservate cu prea mare grijă de la descoperirea lor în 1975 (faptul că, aşa cum relata recent un om de ştiinţă, „premolarii de pe maxilarul inferior [al unui craniu] au fost greşit reataşaţi în alveolele incisivilor centrali din partea superioară” nu demonstrează o lucrare de stomatologie făcută superficial în Antichitate, ci o superficială restaurare modernă). Chiar şi aşa, punând cap la cap diversele indicii care ne-au parvenit – vârstele relative ale victimelor, bijuteriile scumpe purtate de femeia însărcinată, faptul că ea şi un băiat de nouă ani din grup sufereau de aceeaşi afecţiune minoră a şirei spinării –, putem începe să reconstituim tabloul familiei care locuia în acea casă. Membrii unei perechi mai în vârstă – el, trecut de şaizeci de ani; ea, în jur de cincizeci, prezentând semne clare de artrită – erau, cel mai probabil, stăpânii casei, precum şi părinţii sau bunicii tinerei însărcinate. Din cantitatea de bijuterii pe care aceasta din urmă le purta, putem deduce, aproape cu siguranţă, că nu era sclavă, iar afecţiunea comună a şirei spinării sugerează că se înrudea cu familia prin sânge, mai degrabă decât prin căsătorie, băiatul de nouă ani fiindu-i fratele mai mic. Dacă este adevărat, atunci ea şi soţul ei (probabil un tânăr trecut de douăzeci de ani, al cărui cap, după cum evocă scheletul, prezenta o pronunţată,

des- figurantă şi, fără îndoială, dureroasă înclinaţie spre dreapta) fie locuiau împreună cu familia ei, fie se mutaseră înapoi în locuinţa ei de fată pentru naştere – dacă nu cumva, bineînţeles, veniseră întâmplător în vizită, în ziua fatidică. Alţi doi adulţi, un bărbat trecut de 60 de ani şi o femeie de 30 şi ceva, puteau, în egală măsură, să fi fost sclavi sau simple rude.

O privire mai atentă asupra dinţilor tuturor acestora, reataşaţi scheletului sau nu, adaugă alte detalii. Majoritatea prezintă o serie de inele perfect vizibile în smalţ, care provin din repetatele crize infecţioase din copilărie – o clară evidenţiere a nivelului de primejdie pe care-l presupunea vârsta copilăriei în lumea romană, unde jumătate dintre cei născuţi mureau înainte să împlinească zece ani. (Vestea ceva mai bună era că, dacă apucai să împlineşti zece ani, aveai o speranţă de viaţă de alţi patruzeci, dacă nu chiar mai mulţi.) Prezenţa fără echivoc a degradării dentare, chiar dacă situată sub nivelul occidental modern acceptat, indică o dietă cu mult zahăr şi amidon. Dintre adulţi, numai soţul femeii însărcinate nu prezintă semne ale acestei degradări. În schimb, judecând tot după starea dinţilor, acesta suferea de o intoxicaţie cu fluoruri, probabil datorată faptului că era crescut în afara oraşului Pompeii, într-o zonă cu niveluri neobişnuit de ridicate ale acestor substanţe. Şi, lucrul cel mai surprinzător dintre toate, fiecare schelet, fără excepţie, chiar şi cele ale copiilor, prezintă acumulări masive de tartru – în unele cazuri, chiar şi de doi milimetri. Motivul este evident. Scobitori poate că existau, chiar şi unele amestecuri inteligente pentru lustruirea şi albirea dinţilor (într-o carte de reţete farmacologice, medicul personal al împăratului Claudiu menţiona melanjul despre care se spunea că i-ar fi procurat împărătesei Messalina celebrul zâmbet: corn de cerb ars, răşină şi sare cristalizată). Vorbim, însă, despre o lume care nu cunoştea periuţa de dinţi. Pompeii trebuie să fi fost un oraş cu respiraţii foarte urât mirositoare.

Un oras devastat

Femei pe punctul de a naşte, câini încă legaţi în lanţuri de stâlpi şi o boare ineluctabilă de halitoză... Toate acestea sunt imagini memorabile ale vieţii normale, cotidiene, a unui oraş roman, întreruptă brusc din curgerea ei firească. Mai sunt şi altele: pâinile găsite în cuptor, abandonate în timp ce se coceau; echipa de zugravi care au fugit care-ncotro, în toiul redecorării unei camere, lăsând în urmă oalele cu vopsele şi o găleată plină cu mortar proaspăt, sus pe o schelă – când schela s-a prăbuşit, la erupţie, conţinutul găleţii s-a împrăştiat exact peste zidul grijuliu pregătit, formând o crustă groasă, vizibilă încă şi astăzi. Dar, dacă zgâriem pojghiţa de la suprafaţă, descoperim că istoria oraşului îngropat sub lavă era mult mai complicată şi mai fascinantă. în multe privinţe, Pompeii nu este un echivalent din Antichitate al vasului *Marie Céleste*, din secolul XIX, abandonat în mod inexplicabil, cu ouăle fierte încă pe masa de mic dejun (aşa cum s-a spus). Pompeii nu este un oraş roman încremenit, pur şi simplu, în trecerea timpului.

în primul rând, populaţia din Pompeii văzuse, cu mai multe ore înainte, dacă nu zile, semnele rău-prevestitoare. Unica relatare de martor ocular pe care o avem provine din câteva scrisori adresate istoricului Tacit, la un sfert de secol după eveniment, de prietenul său Pliniu cel Tânăr, care se afla în golful Neapolelui când avusese loc dezastrul. Scrise, fără îndoială, cu avantajul viziunii retrospective şi al imaginaţiei, acestea punctează faptul că scăparea mai era încă posibilă, chiar şi după ce norul „ca un pin-umbrelă” se înălţase din craterul Vezuviului. Pliniu cel Bătrân, unchiul celui Tânăr şi cea mai cunoscută dintre victimele erupţiei, a murit numai fiindcă suferea de astm şi decisese, fie din bravură, fie din prostie, că trebuia neapărat, în interesul ştiinţei, să arunce o privire mai de aproape la ce se întâmpla. Şi dacă, aşa cum cred mulţi arheologi astăzi, vor fi existat o serie de trepidaţii şi cutremure de mică intensitate în zilele sau lunile care au precedat marele dezastru final, chiar şi acelea i-ar fi încurajat pe oameni să părăsească zona. Pentru că nu numai Pompeii ar fi fost ameninţat şi, în cele din urmă, acoperit de lavă, ci şi întreaga regiune de la sudul muntelui Vezuviu, inclusiv oraşele Herculaneum şi

Stabiae.

Mulţi chiar au plecat, aşa cum ne confirmă numărul de cadavre descoperite în oraş. în jur de 1.100 au fost dezgropate în cursul excavaţiilor. Trebuie avute în vedere, însă, şi cele care se află în partea rămasă neexcavată din Pompeii (aproximativ un sfert din oraşul antic nu a fost încă explorat), şi rămăşiţele umane scăpate din vedere în excavaţiile de până acum (oasele copiilor pot fi uşor confundate cu cele de animale şi date la o parte). Chiar şi aşa, pare puţin probabil ca mai mult de 2 000 de locuitori să-şi fi pierdut vieţile în calamitate. Indiferent de câţi locuitori va fi totalizat populaţia – şi estimările variază de la circa 6 400 la 30 000 (în funcţie de cât de înghesuit ne imaginăm că trăiau aceşti oameni sau de situaţiile moderne cu care alegem să-i comparăm) –, proporţia pierderilor de vieţi omeneşti, din total, e mică sau foarte mică.

Oamenii care fugeau de ploaia de piatră ponce vor fi luat cu ei numai ce au putut apuca şi căra cu braţele. Cei care au avut mai mult timp îşi vor fi luat cu ei mai multe bunuri. Trebuie să ne imaginăm un exod în masă din oraş, cu asini, roabe şi căruţe, pe măsură ce populaţia, în cea mai mare parte, fugea, încărcându-şi cât mai multe dintre bunurile casnice pe care era omeneşte posibil să le transporte. Unii au luat decizia greşită, încuindu-şi bunurile cele mai de preţ, cu gândul să revină când pericolul ar fi trecut. Aşa se explică unele dintre magnificele comori – de exemplu, colecţii uimitoare de argintărie – găsite în case din Pompeii şi din preajma oraşului. Dar, în proporţie covârşitoare, ceea ce le-a rămas arheologilor să descopere a fost un oraş rămas în urmă *după* ce locuitorii lui îşi făcuseră bagajele în grabă şi fugiseră. Acest lucru poate ajuta la explicarea faptului că locuinţele din Pompeii par atât de puţin mobilate şi atât de austere. Motivul ar putea să nu fie acela că estetica prevalentă, în secolul I e.n., era un fel de minimalism modernist: o mare parte a calabalâcului domiciliar fusese, foarte probabil, evacuat cu căruţele de iubitorii săi posesori, în caravane.

Această ridicare a taberei, făcută expeditiv, poate să explice, de asemenea, unele ciudăţenii descoperite, chiar şi

aşa, în locuinţele din oraş. De exemplu, dacă o stivă de unelte de grădinărit iese la iveală din ceea ce pare a fi sufrageria unor oameni avuţi, se prea poate – oricât de surprinzător ni s-ar părea nouă, celor de azi – ca ele să fi fost ţinute acolo în mod curent. Dar se poate la fel de bine ca, în agitaţia plecării, după ce bunurile fuseseră adunate la un loc şi sortate – ce se lua şi ce nu –, lopata, sapa şi roaba să fi rămas acolo întâmplător. Chiar dacă o parte a populaţiei îşi va fi văzut de treburile ei zilnice, ca şi cum ziua de mâine avea să vină în mod firesc, nu era vorba despre un oraş normal, care funcţiona ca de obicei. Era un oraş pus pe fugă.

În săptămânile şi lunile de după erupţie, mulţi supravieţuitori s-au întors după ceea ce lăsaseră în urmă sau ca să recupereze (ori să jefuiască) din oraşul îngropat materialele reutilizabile, precum bronzul, plumbul sau marmura. Poate că nu era chiar atât de neinspirat, cum pare astăzi, să-ţi fi pus bunurile sub cheie, în speranţa de a le recupera mai târziu. Pentru că la Pompeii, în multe locuri, pot fi văzute semne clare ale unei pătrunderi încununate de succes prin resturile vulcanice. Indiferent dacă proprietarii de drept, jefuitorii sau vânătorii de comori vor fi fost aceia care şi-au încercat norocul, ei au săpat adevărate tuneluri până în casele avute, uneori lăsând în urmă câte un şir de găuri în pereţi, după cum au trecut dintr-o cameră blocată în cea de alături. Un frumos instantaneu al activităţilor acelora se regăseşte în două cuvinte scrijelite lângă uşa principală a unei case grandioase, care a fost găsită aproape goală de săpătorii din secolul
XIX: „Casă penetrată” – cuvinte pe care e de bănuit că nu le-ar fi scris proprietarul, deci un mesaj lăsat, probabil, de un jefuitor, în atenţia celorlalţi din gaşca lui, ca să-i anunţe că respectiva casă fusese deja „făcută”.

Nu ştim aproape nimic despre cine erau acei săpători de tuneluri (dar faptul că mesajul era scris în latineşte, cu caractere greceşti, indică destul de clar că erau nişte oameni bilingvi, parte a comunităţii greco-romane din sudul Italiei, pe care o vom analiza în Capitolul I). Nu ştim exact nici când anume şi-au întreprins raidul: monede romane post-erupţie au fost descoperite în ruinele de la Pompeii,

databile de la sfârşitul secolului I e.n. până la începutul celui de-al patrulea. Însă oricând – şi din orice motive – vor fi decis romanii de mai târziu să sape ca să ajungă la oraşul îngropat, a fost o activitate fenomenal de primejdioasă, mânată de speranţa de a recupera cantităţi substanţiale din avutul familiei sau de a se alege cu profituri majore din prăzi. Tunelurile trebuie să fi fost periculoase, înjghebate în grabă şi înguste, iar în unele locuri – dacă dimensiunile găurilor din anumiţi pereţi pot fi considerate indicii –, accesibile numai unor copii. Chiar şi acolo unde se putea merge mai liber, prin alveole nepătrunse de resturile vulcanice, pereţii şi plafoanele trebuie să fi fost într-un iminent pericol de prăbuşire.

Ironia face ca unele dintre scheletele descoperite să nu fi fost, aproape cert, rămăşiţele pământeşti ale unor victime ale erupţiei, ci ale celor care şi-au asumat riscul revenirii în oraş, în lunile, anii şi secolele următoare. Astfel, de exemplu, într-o cameră elegantă, în care se intra din grădina din spate a Casei lui Menandru – denumire modernă, provenită de la portretul dramaturgului grec, descoperit înăuntru *(u* Ilustraţia 44) –, au fost găsite rămăşiţele unui grup restrâns, de trei persoane – doi adulţi şi un copil – echipate cu o sapă şi o cazma. Erau aceştia, după cum

5. Gravura de pe un cadru sculptat, dintr-o pereche, lung de aproape un metru, care înfăţişează cutremurul din anul 62 e.n. În partea stângă, se vede Templul lui Iupiter, al Iunonei şi Minervei, din For, care se zgâlţâie vizibil. În partea dreaptă, se desfăşoară o ceremonie de sacrificare. Un taur este adus şi urcat pe altar, în jurul scenei fiind presărate diverse instrumente necesare operaţiunii: un cuţit, nişte vase şi talere de ofrandă.

cred unii arheologi, un grup de rezidenţi, poate sclavi, care încercau să-şi croiască un drum de *ieşire* din casa tot mai îngropată şi care şi-au pierdut viaţa în cursul acestei

tentative? Sau, poate, erau, aşa cum îşi imaginează alţi arheologi, un grup de jefuitori, care-şi croiau un drum de *intrare* şi au fost ucişi de fragilul tunel săpat, care apoi s-a prăbuşit peste ei?

Această imagine a unui oraş devastat este complicată şi mai mult de un dezastru natural anterior. Cu şaptesprezece ani înaintea erupţiei Vezu- viului, în anul 62 e.n., oraşul fusese afectat grav de un cutremur. Potrivit istoricului Tacit, „o bună parte din Pompeii s-a prăbuşit". Iar evenimentul este evocat, aproape sigur, de o pereche de cadre sculptate, descoperite în casa unui bancher pompeian pe nume Lucius Caecilius Iucundus. Acestea înfăţişează două zone ale oraşului zguduite de cutremur: Forul şi partea din jurul porţii de nord, dinspre Vezuviu. Într-unul, templul dedicat lui Iupiter, Iunonei şi Minervei stă înclinat la modul alarmant spre stânga; statuile ecvestre situate de-o parte şi de alta a templului par să fi căpătat viaţă, călăreţii fiind înfăţişaţi desprinşi din şei *(v.* Ilustraţia 5). În celălalt, Poarta Vezuviană se apleacă rău-prevestitor spre dreapta, îndepărtându-se de marele rezervor de apă din stânga ei. Dezastrul acesta ridică unele dintre cele mai complicate întrebări din toată istoria oraşului Pompeii. Ce efect a avut cutremurul asupra vieţii locuitorilor? Cât i-a luat oraşului să-şi revină? Ba chiar, şi-a revenit el vreodată pe de-a întregul? Sau poate că pompeienii trăiau, şi în anul 79 e.n., cu stricăciunile produse de cutremur în For, la temple şi la terme, ca să nu mai vorbim despre multele case particulare rămase nereparate încă?

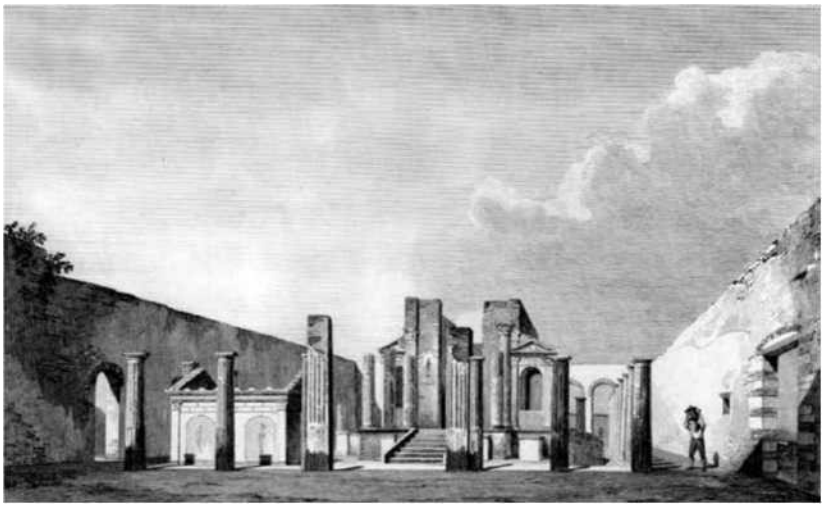
Teorii au existat cu duiumul. O variantă susţine că Pompeii a fost lovit de o revoluţie socială, după cutremur. O mare parte din aristocraţia locală ar fi hotărât să părăsească oraşul, odată pentru totdeauna, şi să se îndrepte, fără îndoială, către alte proprietăţi de familie, din alte părţi. Plecarea tuturor acestora nu numai că va fi lăsat cale deschisă ascensiunii foştilor sclavi şi a diverşilor nou-îmbogăţiţi, dar va fi declanşat şi procesul „declinului" unora dintre casele mai elegante din Pompeii, convertite în mare grabă în spălătorii, brutării, hanuri şi sedii ale diverselor activităţi comerciale sau meşteşugăreşti. De fapt, stiva de

unelte de grădinărit din sufragerie putea indica, în sine, tocmai o asemenea schimbare utilitară: o fostă reşedinţă şic, târâtă dramatic în mocirlă de noii ocupanţi, care vor fi transformat-o în sediu al unei afaceri din domeniul grădinăritului.

Poate că este aşa. Drept care putem vedea aici un alt motiv pentru care starea oraşului era oricum, numai „obişnuită" nu când a lovit calamitatea din anul 79 e.n. Şi totuşi, nu putem fi siguri că toate aceste schimbări au survenit ca rezultate directe ale cutremurului. Unele modificări de utilizare se vor fi petrecut oricum înaintea erupţiei. Altele – poate chiar multe – se vor fi numărat, aproape cu siguranţă, printre cazurile fireşti de evoluţie a bunăstării, utilizării şi prestigiului care marchează istoria oricărui oraş, fie antic, fie modern. Ca să nu mai vorbim despre tentaţia către prejudecăţile de „clasă ofiţerească" ale multor arheologi moderni, care au pus, cu multă încredere în sine, semnul egalităţii între mobilitatea socială şi ascensiunea parveniţilor, pe de-o parte, şi revoluţia sau declinul, pe de altă parte.

O altă idee prevalentă este că, în anul 79 e.n., la Pompeii încă nu se terminase îndelungatul proces al reparaţiilor post-cutremur. Din câte putem spune, analizând probele arheologice, aserţiunea lui Tacit precum că „o bună parte din Pompeii s-a prăbuşit" era oarecum exagerată. Şi totuşi, starea multora dintre clădirile publice (un singur stabiliment de terme publice, de exemplu, era complet funcţional în anul 79 e.n.) şi faptul că atât de multe dintre casele particulare, aşa cum vom vedea, erau în plin proces de redecorare în momentul erupţiei ar putea sugera nu numai că pagubele cauzate de cutremur fuseseră considerabile, ci şi că ele nu fuseseră înlăturate pe de-a întregul. Faptul că un oraş roman trăia de şaptesprezece ani cu majoritatea băilor sale publice nefuncţionale, cu mai multe dintre temple neutilizabile şi cu locuinţele private într-o stare deplorabilă demonstrează ori o lipsă cronică de bani, ori un grad alarmant de disfuncţionalitate a instituţiilor; ori şi una, şi alta. Cu ce naiba s-a ocupat consiliul municipal timp de aproape două decenii? A stat comod şi s-a uitat cum i se prăbuşea oraşul?

Dar nici aici nu e totul neapărat chiar aşa cum pare la prima vedere. Putem noi fi siguri că toate reparaţiile aflate în desfăşurare, în momentul erupţiei, veneau ca o reacţie, fie şi întârziată, la cutremur? Lăsând la o parte argumentul evident că aproape întotdeauna sunt în toi o mulţime de lucrări de construcţie în orice oraş (industria construcţiilor şi a reparaţiilor se află în centrul vieţii urbane, fie aceasta veche sau modernă), persistă întrebarea: „Un singur cutremur sau mai multe?", care i-a divizat frenetic pe arheologii implicaţi în studierea ruinelor de la Pompeii. Unii se cramponează de opinia că a existat un singur cutremur devastator, cel din anul 62 e.n., si că da, oraşul era atât de răvăşit, încât numeroase lucrări nu se terminaseră încă, nici la mulţi ani după evenimentul nefast. Alţii, în prezent mai mulţi, subliniază seria de zgâlţâituri care trebuie să se fi resimţit în zilele – poate chiar în lunile – dinaintea erupţiei. Aşa ceva e de aşteptat să se întâmple în avanpremiera unei erupţii vulcanice majore, ne asigură vulcanologii contemporani, plus că şi Pliniu cel Tânăr descria tocmai asta când afirma: „Timp de multe zile, în prealabil, au fost cutremure de pământ". Argumentaţia celor din urmă funcţionează astfel: dacă, într-adevăr, amenajările interioare erau în toi, mult mai plauzibil este ca ele să fi fost menite să cârpească pagubele tocmai survenite, decât să fi fost nişte încercări, tardive şi făcute la momentul nepotrivit, de a scăpa, odată pentru totdeauna, de nişte pagube vechi de şaptesprezece ani.



6. Templul zeiţei Isis era unul dintre punctele de atracţie pentru turiştii de demult şi i-a inspirat pe scriitori şi muzicieni, de la tânărul Mozart până la Edward Bulwer-Lytton, autorul cărţii *Ultimele zile ale oraşului Pompeii.* Această gravură înfăţişează, în centru, clădirea principală a templului, iar în stânga, incinta mică, zidită, în care se afla un bazin cu apa folosită în ritualurile dedicate zeiţei.

Cât despre starea oraşului la modul mai general, şi în special cea a clădirilor publice, chestiunea jafurilor de mai târziu se dovedeşte iarăşi a fi un factor agravant al acesteia. Este absolut limpede că în anul 79 e.n. unele clădiri publice erau, practic, în ruine. Un templu enorm, care domina ţărmul mării şi despre care se presupune, în mod obişnuit, că-i era dedicat zeiţei Venus, încă se mai afla în stadiu de şantier – deşi se pare că restaurarea era menită să-l transforme într-o construcţie şi mai grandioasă decât cea a templului pe care urma să-l înlocuiască. În cazul altor clădiri, lucrările erau mult în urmă. De exemplu, în templul zeiţei Isis, activitatea se desfăşura normal, în paralel cu lucrările de reconstrucţie şi de redecorare grandioasă, acestea fiind astăzi unele dintre cele mai cunoscute picturi din tot oraşul *(u* Ilustraţia 6).

Starea Forului din perioada erupţiei, în schimb, este mult mai puţin clară. O variantă este c-ar fi fost o ruină – pe jumătate abandonat, aproape deloc restaurat. Dacă era într-adevăr aşa, faptul în sine ar fi constituit, în cel mai bun caz, un indiciu al reorientării priorităţilor pompei- enilor în altă direcţie decât viaţa comunitară – pentru a pune problema

eufemistic. În cel mai rău caz, ar fi semnalat un colaps al instituţiilor civice, stare de lucruri care (aşa cum vom vedea) nu se potriveşte câtuşi de puţin cu alte dovezi culese din oraş. În ultima vreme, un deget acuzator a fost îndreptat către găştile de recuperatori sau de jefuitori post-erupţie. În sprijinul acestei idei vine faptul că o mare parte din For fusese reparată, ba chiar îmbunătăţită. Dar, ştiind câte finisaje cu marmură scumpă fuseseră întreprinse recent, localnicii au săpat adânc pentru a recupera materia primă, la scurt timp după ce oraşul fusese îngropat, smulgând-o de pe pereţi şi lăsându-i pe aceştia să pară, în ochii lumii întregi, nefinisaţi sau, pur şi simplu, ruinaţi. Valorificatorii vor fi urmărit, de asemenea, şi multele statui de bronz care împodobeau această piaţă.

Asemenea dezbateri si dezacorduri continuă să alimenteze conferin- >

ţele pe teme de arheologie. Din ele se hrănesc şi controversele dintre savanţi, şi eseurile studenţeşti. Dar, indiferent de cum sunt acestea rezolvate în cele din urmă (dacă sunt, vreodată, cu adevărat rezolvate), un lucru este absolut clar: oraşul „nostru" Pompeii nu este un oraş roman care-şi vedea liniştit de treburile lui cotidiene şi a fost, dintr-odată, „împietrit în timp", aşa cum pretind atât de multe ghiduri şi broşuri turistice. Este un loc mult mai enigmatic şi provocator. Devastat şi tulburat, evacuat şi jefuit, el poartă semnele (şi cicatricele) unei întregi panoplii de istorii diferite, care vor face parte integrantă din povestea cărţii de faţă şi care subîntind ceea ce am putea numi „paradoxul de la Pompeii": faptul că ştim simultan enorm de mult şi foarte puţin despre viaţa de aici în Antichitate.

Este adevărat că Pompeii ne oferă instantanee mult mai evocatoare, cu oamenii concreţi şi vieţile lor concrete, comparativ cu aproape oricare alt sit arheologic din lumea romană. Dăm peste îndrăgostiţi ghinionişti („Piuarul Successus este înamorat de o chelneriţă pe nume Iris, şi ei puţin îi pasă" – anunţă un *graffito* mâzgălit) şi nesimţiţi care fac în pat („M-am pişat în pat, recunosc, am făcut-o de oaie, / Dar nu mi-ai lăsat, iubit proprietar, ţucal în odaie" – sună o poezioară scrijelită pe zidul

unui dormitor dintr-un han). Putem urmări semnele lăsate de copiii din Pompeii, de la copilaşul care s-a distrat, probabil, înfigând câteva monede în mortarul proaspăt din holul principal — sau *atrium* — al unei case elegante, lăsând peste şaptezeci de amprente de monede aproape de nivelul podelei (şi, fără să vrea, şi o minunată dovadă utilă datării decoraţi- unilor interioare), până la copiii plictisiţi care vor fi scrijelit, la înălţimea lor, o serie de oameni stilizaţi pe coridorul de intrare la un stabiliment de băi publice, ocupându-se cu mâzgălitul cât le aşteptau, probabil, pe mamele lor să-şi încheie băile de aburi. Ca să nu mai vorbim despre hamurile de cai, cu zurgălăi care atârnă, despre instrumentele medicale dătătoare de fiori *(u* Ilustraţia 7), despre ustensilele ciudate de bucătărie, de la tigăile pentru prăjit ochiuri până la recipientele de spumă — dacă asta şi erau *(u* Ilustraţia 78) — sau despre acei paraziţi intestinali iritanţi, cărora şi astăzi li se mai găsesc urmele pe marginea vreunui closet, după două mii de ani. Toate acestea sunt utile când vine vorba să fie recreate imaginile, sunetele şi senzaţiile vieţii pompeiene.

7. Există similitudini bizare între speculul ginecologic de azi şi varianta lui antică, de la Pompeii. Deşi unele părţi lipsesc, este limpede că „braţele” instrumentului se desfăceau prin răsucirea mânerului în formă de T.

Totuşi, chiar dacă detalii precum acestea sunt minunat de evocatoare, imaginea generală şi multe răspunsuri la întrebări dintre cele esenţiale despre istoria oraşului rămân, într-adevăr, foarte tulburi. Numărul total de locuitori nu este singura enigmă cu care ne confruntăm. Relaţia dintre

mare şi oraş este o alta. Există un consens cu privire la faptul că marea era mult mai aproape de Pompeii în Antichitate decât azi (când este la o distanţă de doi kilometri). Şi totuşi, în ciuda priceperii arheologilor moderni, este încă nesigur cu cât era mai aproape de oraş. Enigmatic este şi faptul că, alături de poarta vestică a oraşului, care este şi principala intrare modernă a vizitatorilor, există o porţiune de zid care prezintă ceva ce arată, în mod evident, a inele de amarare pentru ambarcaţiuni, ca şi cum, în locul acela, marea ar fi fost practic vecină oraşului *(u* Ilustraţia 8). Dificultatea în înţelegerea topografiei este dată de faptul că au fost descoperite structuri romane mai departe, spre vest, adică înspre mare, şi acestea n-ar fi putut fi construite sub apă. Explicaţia cea mai bună pentru situaţia constatată readuce în discuţie mişcările seismice repetate. Aici, ca şi la oraşul învecinat, Herculaneum, unde acestea pot fi documentate foarte clar, linia de coastă şi nivelul mării trebuie să se fi modificat dramatic de-a lungul celor câteva sute de ani de istorie a oraşului.

8. Obiectele din imagine, prinse de zidul din apropierea Porţii Maritime, arată, evident, ca nişte inele de amaraj pentru bărci. Aproape sigur, linia de coastă s-a modificat în ultimii o sută de ani de existenţă a oraşului Pompeii, lăsând inelele uscate şi mult deasupra apei.

încă şi mai surprinzător este faptul că există o controversă şi în privinţa datelor de bază – nu numai data cutremurului cel mare (care poate foarte bine să fi avut loc în anul 63, în loc de 62 e.n.), ci şi a erupţiei însăşi. Voi folosi, în toată cartea de faţă, datarea ei tradiţională, în zilele de 24 şi 25 august 79 e.n., pe care o regăsim în relatarea lui Pliniu cel Tânăr.

Dar există motive temeinice pentru a considera că dezastrul a survenit mai târziu în acelaşi an, toamna sau iarna. Mai întâi că, dacă ne uităm la diferitele manuscrise medievale copiate după *Scrisorile* lui Pliniu, vom descoperi că ele oferă o varietate întreagă de date ale erupţiei (pentru că datele şi numeralele romane prezentau întotdeauna riscul de a fi copiate greşit de scribii medievali). În plus, o cantitate suspect de mare de fructe de toamnă se regăseşte printre rămăşiţe, şi multe dintre victime par să fi fost îmbrăcate cu veşminte greoaie, din lână, o îmbrăcăminte câtuşi de puţin potrivită unei veri italice fierbinţi – deşi poate că opţiunile în materie de îmbrăcăminte ale oamenilor care căutau să scape de efectele unei erupţii vulcanice nu constituie cel mai bun indicator al vremii sau al anotimpului. O dovadă

mai convingătoare se prezintă sub forma unei monede romane găsite la Pompeii, într-un context în care n-ar fi putut fi scăpată pe jos de nişte jefuitori. Specialiştii consideră că moneda respectivă n-ar fi avut cum să fie bătută mai devreme de luna septembrie a anului 79 e.n.

Adevărul este că ştim deopotrivă mult mai mult şi mult mai puţin despre Pompeii decât credem.

9. Bombardamentele Aliaţilor, din 1943, i-au provocat stricăciuni teribile oraşului Pompeii, distrugând multe clădiri importante. În imagine se vede ce a mai rămas din Casa lui Trebius Valens după raidurile aeriene. Multe dintre clădirile bombardate au fost reconstituite fidel după război, pentru ca nimeni să nu-şi poată da seama că fuseseră, din toate punctele de vedere şi în toate privinţele, distruse încă o dată.

10. O excavaţie din anii 1930. Casele de la Pompeii nu se înalţă din pământ într-o stare intactă. Ba chiar, din cauza forţei cu care a erupt Vezuviul, acestea par să fi fost, mai curând, bombardate. În imagine, tencuiala vopsită a podelei de la etajul superior s-a prăbuşit peste încăperile de sub ea.

Cele două vieţi ale oraşului devastat

O veche glumă arheologică spune că Pompeii a murit de două ori: o dată a fost moartea bruscă, provocată de erupţia Vezuviului; a doua oară a fost moartea lentă, pe care oraşul a suferit-o de când a început să fie scos înapoi la lumină, la mijlocul secolului XVLIL Orice vizită făcută sitului arheologic arată cu precizie în ce constă această a doua moarte. În ciuda eforturilor eroice ale serviciului arheologic pompeian, oraşul se dezintegrează: buruienile recuceresc multe dintre suprafeţele care nu le sunt accesibile vizitatorilor, iar multe picturi în culori, odinioară splendide, rămase la locurile lor pe ziduri, s-au decolorat atât de tare, încât practic nu se mai vede nimic. Este vorba despre un proces de ruinare treptată, accelerat de cutremure şi de turismul de masă şi agravat de metodele brutale cu care s-au făcut excavările timpurii (deşi, cinstit vorbind, multe dintre picturile murale rafinate pe care acestea le-au scos din locul în care se aflau şi le-au

depozitat în muzeu s-au păstrat mai bine decât cele pe care le-au lăsat acolo unde le găsiseră); despre bombardamentele lansate de Aliaţi în 1943 *(u* Ilustraţia 9), care au distrus mai multe zone ale oraşului (majoritatea vizitatorilor habar nu au că părţi substanţiale din Teatrul Mare, de exemplu, şi din For, ca şi unele dintre cele mai apreciate case au fost reconstituite aproape în întregime după război, fiind readuse la starea în care erau când fuseseră dezgropate, sau că restaurantul din interiorul sitului a fost amplasat într-o zonă în care pagubele provocate de bombe au fost şi mai devastatoare); şi despre hoţi şi vandali, pentru care situl arheologic, mult prea mare pentru a fi păzit aşa cum ar trebui, constituie o ţintă ispititoare (în anul 2003, de exemplu, două fresce proaspăt excavate au fost desprinse de pe zidul respectiv şi găsite după trei zile pe un şantier de construcţii din apropiere).

Dar, în egală măsură, oraşul a cunoscut şi două *vieţi:* una, în contextul originar, antic; cealaltă, ca reconstituire a vechiului Pompeii, pe care-l putem vizita în prezent. Situl turistic se străduieşte să conserve mitul unui oraş antic „împietrit în timp", unde ne putem plimba de parcă ar fi fost până ieri aşa cum îl vedem azi. E surprinzător că, deşi oraşul Pompeii se află la câţiva metri buni sub nivelul actual al solului, intrările în sit sunt în aşa fel dispuse, încât să nu ne dăm seama decât cu mare greutate că, de fapt, *coborâm* către el; lumea locuitorilor săi antici se întrepătrunde cu a noastră, aproape fără vreo linie de demarcaţie. Şi totuşi, dacă privim ceva mai atent, vom descoperi că existenţa lui se duce în acel teritoriu al nimănui dintre ruină şi reconstituire, dintre Antichitate şi prezent. În primul rând, o parte a oraşului a fost restaurată masiv – şi nu numai după bombardamentele din timpul războiului. Am putea rămâne şocaţi privind fotografiile clădirilor realizate în momentul excavării lor *(u* Ilustraţia 10) şi văzând în ce stare jalnică au fost găsite. Unele, ce-i drept, au fost lăsate exact aşa cum erau. Dar altele au fost ridicate la loc, pereţii le-au fost cârpiţi şi reconstruiţi, ca să poată susţine acoperişuri noi – pentru a proteja structurile şi decoraţiunile, în primul rând, dar adesea văzute, în ochii vizitatorilor, ca nişte clădiri care

au supravieţuit miraculos din perioada romană.

Mai mult decât atât, i s-a dat oraşului o nouă geografie. Astăzi, ne orientăm prin Pompeii folosind o serie de noi denumiri ale străzilor: printre ele, *Via dellAbbondanza* (artera principală est-vest, care duce direct către For, denumită astfel după chipul zeiţei abundenţei, sculptat pe una dintre fântânile de pe parcursul ei), *Via Stabiana* (care se intersectează cu *Abbondanza* şi duce către sud, în direcţia oraşului Stabiae) şi *Vicolo Storto* („Pasajul întortocheat", denumit astfel din motive clare). Nu ştim aproape nimic despre cum se numeau străzile acestea în lumea romană. O inscripţie care s-a păstrat pare a sugera că aşa-numita *Via Stabiana* de astăzi era pe atunci *Via Pompeiana,* totodată referindu-se la două alte străzi (*Via Iovia* – sau Strada lui Iupiter – şi *Via Dequviaria,* care făcea, poate, trimitere la consiliul municipal format din *decuriones)>* a căror identificare a eşuat. Dar se poate ca multe dintre ele să nici nu fi avut denumiri specifice, în sensul modern al termenului. Cert este că nu existau inscripţii cu denumirile străzilor şi nici obişnuinţa de a folosi denumirea străzii şi numărul casei pentru a indica o adresă. În schimb, oamenii se foloseau de jaloane locale: unui proprietar, de exemplu, i-au fost livrate urcioarele cu vin (aşa cum se mai poate citi încă de jur-împre- jurul marginii de sus a unuia dintre ele) astfel: „Către Euxinus (ceea ce s-ar traduce, aproximativ, prin «Dl Ospitalitate»), hangiul de la Pompeii, în apropiere de Amfiteatru".

La fel, denumiri noi le-au fost date porţilor oraşului, după locul sau direcţia spre care se ieşea pe fiecare dintre ele: Poarta Nola, Poarta Herculaneum, Poarta Vezuviului, Poarta Maritimă (cu ieşirea către mare) şi aşa mai departe. În acest caz, ştim ceva mai bine care vor fi fost denumirile lor antice. De exemplu, ceea ce numim noi Poarta Herculaneum era, pentru locuitorii romani ai oraşului, fie *Porta Saliniensis*, fie *Porta Salis*, adică „Poarta Sării" (după salinele din apropiere). Actuala Poartă Maritimă poate foarte bine să se fi numit Poarta Forului – cel puţin aşa sugerează câteva rămăşiţe de dovezi antice, combinate cu câteva deducţii plauzibile moderne; la urma urmelor, nu era doar situată în direcţia

mării, ci şi cea mai apropiată de For.

În absenţa unor adrese antice, ghidurile moderne ale oraşului se folosesc de un sistem conceput la sfârşitul secolului XIX pentru a face trimiteri specifice către anumite clădiri. Acelaşi arheolog care a perfecţionat tehnica turnării de mulaje după cadavre, Giuseppe Fiorelli (politician revoluţionar, la un moment dat, şi cel mai influent director al excavaţiilor de la Pompeii dintre toţi cei care s-au succedat), a împărţit oraşul în nouă *regiones*, adică „zone" separate; apoi a numerotat fiecare cvartal de case din aceste zone, după care a conferit câte un număr individual fiecărei intrări care se făcea direct din stradă. Prin urmare, potrivit acestei notaţii arheologice devenite standard, „VI.xv.i" se referă la prima uşă din cvartalul numărul 15 al „zonei" numărul 6 – care se află situată în partea de nord-vest a oraşului.

Pentru cei mai mulţi oameni însă, „VI.xv.i" este mai bine cunoscută drept Casa Vettiilor. Pentru că, în plus faţă de acel sistem de numerotare modern, dar fad, cel puţin majoritatea caselor mai mari, ca şi hanurile şi cârciumile, au căpătat denumiri ceva mai evocatoare. Unele dintre ele evocă, de exemplu, circumstanţele excavării lor iniţiale: Casa Centenarului, de exemplu, a fost scoasă la lumină în 1879, la exact optsprezece secole după distrugerea întregului oraş; Casa Cununiei de Argint, excavată în 1893, a fost denumită astfel în onoarea celei de-a douăzeci şi cincea aniversări a căsătoriei regelui Umberto al Italiei, marcată în acelaşi an – ironia face ca, în ziua de astăzi, casa cu pricina să fie mai bine cunoscută decât mariajul regal. Alte denumiri evocă descoperiri deosebit de memorabile: una, de exemplu, ar fi Casa lui Menandru; alta – Casa Faunului, denumită astfel după celebra statuie a unui satir (sau „faun") care dansează, descoperită în incinta ei *(v.* Ilustraţia 12; înainte, s-a numit Casa lui Goethe, după fiul marelui Johann Wolfgang von Goethe, care a fost martor la o parte din excavarea ei în 1830, cu puţin timp înainte să moară; dar iată că trista lui poveste s-a dovedit mai puţin demnă de aducere aminte decât acea sculptură înfăţişând o fiinţă fabuloasă). Foarte multe clădiri şi-au căpătat denumirile după numele romanilor care le locuiseră – precum Casa Vettiilor –, în

contextul proiectului mult mai amplu de repopulare a oraşului antic şi de atribuire a resturilor materiale unor oameni reali, care le vor fi stăpânit, folosit ori locuit înaintea tragediei.

Este o procedură incitantă, chiar dacă uneori nesigură. Există cazuri în care putem fi siguri că am realizat conexiunea corectă. De exemplu, casa bancherului Lucius Caecilius Iucundus este aproape cu certitudine identificată după arhivele lui bancare, stocate în pod. Aulus Umbricius Scaurus, cel mai de succes producător local de *garum* (acea fiertură tipic romană de vietăţi marine aflate în descompunere, eufemistic denumită „sos de peşte"), şi-a lăsat amprenta şi numele pe propria-i reşedinţă elegantă – cu o serie de mozaicuri înfăţişând recipiente cu produsul său, etichetate drept „Sos de peşte, calitatea I, de la manufactura lui Scaurus" *(u* Ilustraţia 57). Casa zisă a Vettiilor, cu frescele ei splendide, i-a fost atribuită, cu deplină încredere, unei perechi de (probabil) foşti sclavi, Aulus Vettius Conviva şi Aulus Vettius Restitutus, pe baza descoperirii, în vestibulul casei, a două amprente de ceară şi a unui inel de sigiliu cu aceste două nume, plus a două anunţuri electorale – sau, cel puţin, a echivalentului lor antic – pictate pe peretele exterior al casei („Restitutus îl susţine pe [...] Sabinus pentru funcţia de edil") şi pe baza presupunerii că o altă amprentă de ceară, descoperită în altă parte a casei, de astă-dată purtând numele Publius Crustius Faustus, îi aparţinea vreunui chiriaş care locuia deasupra.

în multe cazuri, dovezile sunt cu mult mai subţiri, pornind, eventual, de la un singur inel de sigiliu (care ar fi putut, la urma urmelor, să fie scăpat pe jos de un musafir, nu neapărat de proprietar), de la un nume inscripţionat pe un urcior de vin sau de la câteva desene de tip *graffiti>* semnate de aceeaşi persoană, de parcă autorii de asemenea mâzgăleli se apucau întotdeauna să deseneze pe pereţii propriilor case. O deducţie mai mult decât disperată a dus la identificarea celui care deţinea bordelul din oraş, punctul de atracţie pentru mulţi vizitatori moderni, ca şi pentru cei antici, de bună seamă – Africanus era numele său. Aici, argumentaţia se bazează, în mare măsură, pe un mesaj trist,

scrijelit pe zidul cămăruţei uneia dintre fete, cel mai probabil de către un client: „Africanus a murit” scrie acolo (de fapt, „este pe moarte”). „Semnează tânărul Rusticus, colegul său de şcoală, îndurerat de moartea lui.” Bineînţeles, acel Africanus putea foarte bine să locuiască în preajmă – cel puţin, aşa putem deduce din faptul că, pe un perete apropiat, cineva care purta numele acesta îşi declara sprijinul, în alegerile locale, pentru Sabinus (acelaşi candidat care-şi asigurase şi votul lui Restitutus). Dar nu avem câtuşi de puţin motive să ne imaginăm că tânărul Rusticus, care-şi exprima nefericirea post-coitală, dacă despre asta era vorba, se referea neapărat la patronul bordelului.

Rezultatul final este evident în acest caz, ca şi în alte – mai mult decât optimiste – încercări de a da de urmele străvechilor pompeieni şi de a-i repune în casele, cârciumile şi bordelurile lor: în imaginaţia modernă, un număr îngrozitor de mare de pompeieni au sfârşit acolo unde nu trebuia. Sau, pentru a pune problema în termeni mai generali, persistă un mare abis între oraşul „nostru” antic şi oraşul distrus în anul 79 e.n. în cartea de faţă, mă voi folosi în mod constant de jaloane, recurgând la indiciile şi terminologia oferite de Pompeii în varianta „noastră”. Ar fi generator de confuzie şi iritare să-i dăm Porţii Herculaneum de astăzi denumirea antică *Porta Salis.* Sistemul de numerotare inventat de Fiorelli ne permite să indicăm rapid o amplasare pe un plan, aşa încât îl voi folosi în secţiunea de referinţe. Şi, oricât de incorecte ar fi unele dintre ele, denumirile devenite celebre – Casa Vettiilor, Casa Faunului şi altele asemănătoare – sunt cu mult mai uşor de ţinut minte când e vorba despre o casă ori un amplasament anume. Totuşi, voi explora ceva mai detaliat abisul respectiv, ţinând cont de cum s-a transformat oraşul antic Pompeii în oraşul „nostru” şi reflectând asupra proceselor prin care ne raportăm la rămăşiţele scoase la lumină până în prezent.

Punând accentul pe acele procese, mă şi menţin la nivelul momentului şi, într-un anume sens, mă şi întorc la o manieră de raportare la Pompeii mai apropiată de secolul XIX. Desigur, vizitatorii de atunci ai oraşului, la fel ca si urmaşii lor din secolul XXI, se desfătau cu iluzia că

se întorceau în timp. Dar erau, în egală măsură, intrigaţi de modurile în care li se dezvăluia trecutul: deopotrivă de *cum* şi de *ce* ştim despre oraşul roman Pompeii. Vedem acest lucru din convenţiile prezente în ghidurile lor preferate dedicate sitului de la Pompeii, mai cu seamă în *Manualul călătorilor din sudul Italiei*, editat de John Murray, pentru prima oară în 1853, spre folosul turismului de masă incipient, îndreptat către situl de la Pompeii (mai degrabă decât al celor care porneau în Marele Tur al Europei şi ajungeau şi acolo). Linia de cale ferată fusese dată în funcţiune în 1839 şi devenise mijlocul de transport preferat pentru vizitatori, care erau deserviţi de o tavernă din apropierea gării, unde puteau lua prânzul, după ce obosiseră plimbându-se printre ruine. Localul a cunoscut suişuri şi coborâşuri: în 1853, după toate aparenţele, avea „un patron foarte politicos şi îndatoritor”; în 1865, în schimb, li se recomanda cititorilor să nu se cazeze acolo, fără să fi ajuns „la o înţelegere prealabilă cu gazda în privinţa costurilor”. Dar a constituit germenul unei vaste industrii de vânzare a gustărilor, fructelor şi – mai ales – apei îmbuteliate, care acum domină împrejurimile sitului arheologic.

Manualul lui Murray i-a captivat în repetate rânduri pe aceşti vizitatori din epoca victoriană, prezentând problemele de interpretare a faptelor, împărtăşindu-le diversele teorii concurente referitoare la destinaţia clădirilor publice importante care fuseseră descoperite la vremea sa. Oare clădirea numită de noi *macellum* („piaţă”), din For, era cu adevărat o piaţă? Sau era, poate, vreun templu? Sau era o combinaţie *ad-hoc* de altar şi ceainărie? (Aşa cum vom avea ocazia să vedem, la multe asemenea întrebări legate de funcţionalitate nu s-a găsit încă un răspuns, dar ghidurile moderne tind să-şi priveze cititorii – ele susţin că-i menajează – de problematici şi controverse.) Asemenea cărţi notau chiar, cu mare grijă, pe lângă descrierea fiecărei clădiri antice, şi data şi circumstanţele redescoperirii acesteia. Era ca şi cum acei vizitatori timpurii ar fi trebuit să menţină vii în minţile lor,

concomitent, două cronologii: pe de-o parte, cronologia evoluţiei şi a dezvoltării cetăţii antice; pe de altă parte, istoria reapariţiei treptate a oraşului Pompeii în lumea modernă.

Ne putem chiar imagina că trucurile, devenite celebre, prin care cadavrele sau alte lucruri importante erau, foarte convenabil, „descoperite”
exact când se întâmpla ca vreun demnitar să viziteze situl constituiau un alt aspect al aceloraşi preocupări. Avem acum tendinţa să râdem de rudimentarismul unor asemenea şarade şi de credulitatea publicului căruia i se adresau (să fi fost, oare, vizitatorii cu sânge regal atât de naivi, încât să-şi închipuie că nişte descoperiri epocale erau făcute, întâmplător, tocmai în momentul sosirii lor la faţa locului?). Dar, ca de multe ori, şmecheriile industriei turismului scot la iveală speranţele şi aspiraţiile vizitatorilor, în egală măsură dezvăluind viclenia localnicilor. La Pompeii, vizitatorii voiau să asiste nu doar la descoperirile propriu-zise, ci şi la procesele de excavare prin care se scotea la lumină trecutul încremenit.

Acestea sunt câteva dintre chestiunile pe care-mi propun să le tratez şi să le încadrez.

Un oraş al surprizelor

Surprizele se ţin lanţ la Pompeii. Chiar şi cei mai înverşunaţi şi bine informaţi specialişti trebuie să-şi reconsidere uneori, când vin aici, premisele în privinţa felului cum se trăia în Italia romană. Un urcior de ceramică de mari dimensiuni, cu o etichetă pictată, care-i descrie conţinutul drept „ *Garum* cuşer”, ne reaminteşte că oameni precum Umbricius Scaurus căutau, poate, să deservească şi piaţa de nişă reprezentată de comunitatea evreiască locală (garantând că acea fiertură, de-acum putrezită şi amorfa, nu fusese făcută şi din moluşte). O splendidă statuetă indiană de fildeş, găsită în anul 1938 într-o casă denumită, de atunci, Casa Statuetei Indiene, ne îndeamnă să ne regândim opiniile în privinţa legăturilor dintre Roma şi Orientul

îndepărtat *(u* Ilustraţia 11). Să fi ajuns acolo prin intermediul unui negustor pompeian, ca suvenir din călătoriile sale? Sau, poate, prin comerţul întreprins de comunitatea nabateenilor (din Iordania de azi), care trăiau în vecinătate, la Puteoli? Aproape la fel de neaşteptată a fost descoperirea recentă a unui schelet de maimuţă împrăştiat (nerecunoscut ca atare de săpătorii de mai demult) printre oasele din camerele de depozitare de la faţa locului. Un animal de companie exotic sau, mai degrabă, un animal antrenat să distreze, care juca în scenetele stradale sau la circ?

Pompeii este un oraş al apariţiilor neaşteptate, deopotrivă foarte familiar şi foarte straniu pentru noi, cei de azi. Deşi un oraş din Italia provincială, al cărui orizont nu trecea dincolo de muntele Vezuviu, era,

11. Statuetă indiană de fildeş, care oferă o imagine a legăturilor multiculturale vaste ale oraşului Pompeii. înfăţişată aproape goală, acoperită doar de bijuteriile generoase, oare să fie vorba (cum se consideră în mod obişnuit) despre Lakshmi, zeiţa fertilităţii şi a frumuseţii? Sau nu e decât o dansatoare?

totodată, parte a Imperiului Roman, care se întindea din Spania până în Siria, cu toată diversitatea culturală şi religioasă pe care adesea o înfăţişează imperiile. Celebrele cuvinte „Sodoma" şi „Gomora", scrise cu majuscule pe zidurile sufrageriei unei case relativ modeste de pe *Via dellAbbondanza* (presupunând că nu formau remarca fatalistă a vreunui jefuitor de mai târziu), ne prilejuiesc mai mult decât un comentariu de martor ocular – sau o glumă – în privinţa moralităţii de care dădea dovadă viaţa socială de la Pompeii. Ele ne reamintesc faptul că era vorba despre un loc unde vorbele cărţii *Genezei* („Atunci Domnul a slobozit peste Sodoma şi Gomora ploaie de pucioasă şi foc din cer de la Domnul" – Geneza, 19.24), ca şi scrierile lui Vergiliu, probabil că nu le erau străine cel puţin unora dintre locuitori.

Această comunitate de oraş mic, având un corp cetăţenesc de numai câteva mii de bărbaţi – nu intrau în ecuaţie femeile, copiii şi sclavii –, adică nu mai mare decât aceea a unei comune de astăzi sau decât populaţia studenţească dintr-o universitate mică, s-a dovedit a avea totuşi un impact mai puternic asupra naraţiunii principale a istoriei romane decât avem noi tendinţa să ne închipuim. De ce anume, vom vedea în Capitolul I.

CAPITOLUL I Viata într-un oras străvechi

Priviri fugare în trecut

Pe o străduţă dosnică şi liniştită de la Pompeii, nu departe de zidurile de nord ale oraşului şi la doar câteva minute de mers pe jos de Poarta Herculaneum, se află o casă mică şi neatrăgătoare, cunoscută astăzi sub denumirea de Casa Coloanei Etrusce. Deloc remarcabilă, dacă este privită din afară, şi retrasă faţă de calea bătută, atât în Antichitate, cât şi acum, în interiorul ei se ascunde, aşa cum îi sugerează şi denumirea, o curiozitate bizară. Căci, încorporată în peretele care desparte două dintre încăperile ei principale, se află o coloană antică a cărei înfăţişare trimite la arhitectura etruscilor – o putere semnificativă în Peninsula Italică a secolelor VI-V î.e.n., dinainte de ascensiunea Romei –, care şi-au exercitat influenţa şi răspândit aşezările cu mult dincolo de regiunea lor de baştină, din nordul Italiei, până în zona dimprejurul oraşului Pompeii. Coloana etruscă datează, aproape sigur, din secolul VI î.e.n., adică este cu câteva secole mai veche decât casa care o înglobează.

Săpături făcute cu atenţie sub casă au clarificat – întrucâtva – enigma. Coloana, după cum s-a dovedit, este tot în poziţia sa iniţială, casa fiind cea construită în jurul ei. Parte a unui sanctuar cu destinaţie religioasă din secolul VI î.e.n., ea nu sprijinea vreun element al clădirii, ci era de sine stătătoare, posibil alături de un altar şi susţinând odinioară o statuie (aranjament cunoscut din alte situri religioase italiene, mai timpurii). Ceramică grecească de secol VI î.e.n., provenind, cel mai plauzibil, din ofrande şi dedicaţii, a mai fost găsită în zonele înconjurătoare, ca şi unele probe ale existenţei (sub formă de seminţe şi polen) unui număr semnificativ de fagi. Aceştia, mai mult ca sigur, nu făceau

parte din vreo pădure, pentru că fagii nu cresc natural pe terenurile joase din sudul Italiei, după cum susţin specialiştii. De aceea se speculează că respectivul sanctuar, de o vârstă venerabilă, ar fi fost, la originile sale, înconjurat de un alt element caracteristic religiilor italice timpurii – un crâng sacru, în cazul de faţă, compus mai ales din fagi. În chip de confirmare (destul de vagă, din punctul meu de vedere), ni se cere să facem comparaţie cu un sanctuar al zeului Iupiter, de la Roma, în egală măsură străvechi, amplasat în propriu-i crâng sacru de fagi – aşa-numitul *Fagutal*, de la latinescul *fagus.*

Oricum ne-am imagina coloana etruscă pe amplasamentul ei iniţial, cu puţini sau cu mulţi fagi, într-o pădure naturală sau într-un crâng artificial, liniile principale ale istoriei sale sunt destul de clare. Când sanctuarul iniţial a fost, în cele din urmă, înglobat într-o locuinţă, probabil în secolul III î.e.n., coloana încă în picioare a fost păstrată intactă în interiorul structurilor ulterioare, din respect faţă de statutul ei religios – cel puţin, aşa e de presupus. După câteva secole, în anul 79 e.n., ea era încă vizibilă în casa care se înălţa în acel moment pe lotul respectiv; dacă şi atunci ea mai păstra vreo urmă a sacralităţii speciale de care se bucurase ori devenise un simplu subiect interesant de discuţie al proprietarilor unei case altminteri oarecare, nu avem de unde si cum să stim.

Mica istorie a coloanei cu pricina reaminteşte o situaţie cu mult mai importantă: la data distrugerii sale definitive, Pompeii era deja un oraş vechi, iar acest lucru se şi vedea. Cu toate că, în ochii celor mai mulţi dintre oamenii moderni, ruinele par să fie omogen romane, între ele ne- putându-se face distincţii în privinţa datării şi a stilului, în realitate, nu sunt deloc aşa. În primul rând, vom vedea imediat că Pompeii din anul 79 e.n. era, strict vorbind, un oraş roman de mai puţin de două sute de ani. Totodată, la fel ca majoritatea oraşelor, fie antice, fie moderne, el se dovedea, uneori, un amalgam dezordonat de construcţii nou-nouţe, antichităţi păstrate la mare cinste şi restaurări îndemânatice – pe lângă edificiile şic-demodate şi cele care se dărăpănaseră din cauza indiferenţei. Rezidenţii oraşului erau

perfect conştienţi, fără îndoială, de asemenea diferenţe şi de amestecul de vechi şi nou, caracteristic şi oraşului lor.

Cel mai elocvent exemplu de „exponat de muzeu” este una dintre cele mai faimoase şi mai vizitate, acum, case de la Pompeii – Casa Faunului. Este un imobil vast, cel mai mare din tot oraşul şi, la cei trei mii de metri

12. Casa Faunului era una dintre cele mai impunătoare şi, în secolul I e.n., mai de modă veche locuinţe din oraş, cu toate că este acum într-o condiţie întristător de proastă. Imaginea prezintă vederea de la poartă către curtea interioară principală, cu satirul-dansator (sau faunul). Dincolo de atriu, se găseau două grădini mari cu peristil şi celebrul Mozaic cu Alexandru (v. Ilustraţia nr. 13).

13. Cel mai elaborat mozaic antic descoperit vreodată acoperea podeaua uneia dintre principalele camere de primire din Casa Faunului. Această gravură înfăţişează modelul complet. Alexandru cel Mare (în stânga) se luptă cu Darius, regele perşilor. Caii celui din urmă (care s-au întors deja) ne arată că Darius este pe cale să dea bir cu fugiţii din calea măcelului declanşat de tânărul rege macedonean. Există aici o mulţime de tuşe artistice de virtuozitate – cum ar fi calul din prim-plan, în centru, reprezentat ca şi cum ar văzut din spate *(v.* şi Planşa XV).

pătraţi ai săi, are, fără doar şi poate, dimensiuni regale (apropiindu-se, de exemplu, de palatele regilor Macedoniei de la Pella, din nordul Greciei). Este cunoscută acum nu numai pentru statuia de bronz cu „faunul” care dansează, ci şi pentru ansamblul uimitor de podele decorate cu mozaicuri. Cel mai impunător este aşa-numitul „Mozaic cu Alexandru” *(v.* Ilustraţia 13), o stea între exponatele Muzeului Naţional de Arheologie din Napoli, construit cu eforturi deosebite, dintr-o mulţime nesfârşită de pietricele minuscule, zise *tesserae*: conform estimărilor, s-au folosit între 1,5 şi 5 milioane de piese, negăsindu-se nimeni, până în prezent, care să aibă răbdarea necesară să le numere pe toate, una câte una. Când a fost excavat iniţial, în anii 1830, proporţiile sale epice şi grămada dezordonată a luptătorilor au dat naştere ideii pline de ingeniozitate c-ar fi descris o scenă de bătălie din *Iliada* lui Homer. Astăzi, convingerea este că înfăţişează înfrângerea regelui persan Darius (în carul său, în partea dreaptă – *v.* Planşa XV) de către tânărul Alexandru cel Mare (călare, în partea stângă), aceasta fiind, aşa cum se presupune în mod curent, o copie măiastră, în mozaic, a unei picturi nu mai puţin impresionante, acum pierdută – sau poate chiar o creaţie originală.

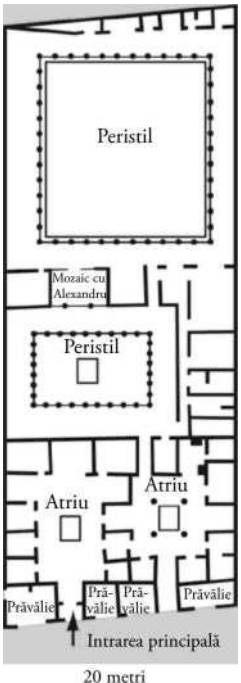


Figura 2 – Casa Faunului. Deşi masiv supradimensionată (ocupând un întreg cvartal), Casa Faunului prezintă şi azi multe trăsături caracteristice unor case pompeiene mai obişnuite. Latura de la stradă este ocupată, de

exemplu, de o serie de prăvălii. Această versiune a planului standard îl duce pe vizitator, printr-un gang de intrare îngust, într-unul dintre cele două atrii. Dincolo de acestea, se află două grădini cu peristil.

Puţini vizitatori moderni, care se minunează de dimensiunile Casei Faunului sau îi admiră mozaicurile splendide (mai sunt alte nouă la Muzeul din Napoli), îşi dau seama de cât de demodată va fi părut ea la vremea erupţiei. Casa şi-a căpătat forma finală spre sfârşitul secolului II î.e.n., când au fost instalate mozaicurile şi când mulţi dintre pereţi i-au fost pictaţi într-o manieră grandioasă, în stilul caracteristic al vremii. Ea a rămas – mai mult sau mai puţin – neschimbată timp de două secole. Picturile noi şi restaurările au fost executate cu atenţie, astfel încât să se potrivească celor mai vechi. Cine erau proprietarii bogaţi ai acestei case, nu ştim (deşi o sugestie interesantă este c-ar fi fost o familie locală foarte veche, numită Satrius, în care caz faunul – ori „satirul" – de bronz reprezintă un joc de cuvinte vizual, care implică numele familiei). încă şi mai puţin ştim ce i-a încurajat (sau forţat) pe stăpânii casei s-o păstreze neschimbată de-a lungul secolelor. Cert este că experienţa unei vizite la Casa Faunului în anul 79 e.n. n-ar fi diferit cu mult de experienţa omului modern care vizitează o clădire istorică sau o reşedinţă impunătoare. Trecând prin portalurile ei – călcând peste un alt mozaic, de astă dată unul care poartă ca pe un însemn heraldic cuvântul latin *HAVE,* însemnând „Salutări" (deşi omonimia absolut involuntară cu termenul din limba engleză, care înseamnă „a avea", pare perfect potrivită pentru această vastă reşedinţă), parcă te-ai trezi brusc transportat înapoi în timp, tocmai în secolul II î.e.n.

Casa Faunului reprezintă un caz extrem. Dar peste tot în oraş, vechiul şi noul se amestecau. Stiluri evident demodate ale decoraţiunilor interioare, de exemplu, erau păstrate cu dragoste, sau lăsate să se cojească, alături de cele mai noi tendinţe decorative. Cadranul solar din zona de exerciţii fizice a uneia dintre cele mai importante băi publice, care le oferea celor veniţi să se îmbăieze sau să facă gimnastică posibilitatea de a ţine cont de trecerea timpului, nu era numai vechi de două sute de ani la data erupţiei, dar purta şi o inscripţie comemorativă în limba locală preromană – osca. Probabil că în anul 79 e.n. erau foarte puţini pom- peienii care ar mai fi putut s-o descifreze; cei care ar fi făcut-o ar fi

aflat că fusese plătită de consiliul local, din bani care se strânseseră din amenzi.

Putem, de asemenea, să ne facem o idee şi despre alte cazuri de păstrare şi reutilizare a unor elemente arhitectonice, comparabile cu cel al coloanei etrusce. O descoperire destul de recentă a scos la iveală ce s-a ales, în ultimă instanţă, dintr-o serie de sculpturi de teracotă care, judecând după ce înfăţişau şi după formă, trebuie să fi împodobit odinioară

un templu din oraşul Pompeii ori din zona rurală înconjurătoare, poate chiar templul zeului Apollo din For *(u* Ilustraţia 14). Sculptate cândva în secolul II î.e.n. şi scoase din uz poate după cutremurul din anul 62 e.n., ele au sfârşit încorporate în zidul grădinii unei case bogate, multietajate (Casa Brăţării de Aur), care domina marea, din marginea de vest a oraşului, oferind o panoramă care trebuie să fi fost uimitoare. Probabil un bun exemplu de salvare arhitecturală, dar care nu se compară cu sacralitatea locului unde erau amplasate iniţial.

14. Unul dintr-o serie de reliefuri de teracotă (înălţime: 60 cm), reutilizate în zidul grădinii aşa-numitei Case a Brăţării de Aur – după ce iniţial împodobiseră vreo clădire sacră, poate chiar Templul lui Apollo din For. În acest cadru, zeiţa Diana (Artemis, în mitologia greacă) se află în dreapta, iar o reprezentare a Victoriei, în stânga.

înaintea Romei

Pompeii era un oraş încă şi mai vechi decât sugerează rămăşiţele sale vizibile. În anul 79 e.n., nu exista în el clădire în uz – fie public, fie privat – care să fi fost anterioară secolului III î.e.n. Dar cel

puţin două dintre templele oraşului, chiar dacă restaurate în repetate rânduri, reconstruite şi modernizate, aveau o istorie ale cărei origini mergeau înapoi în timp, tocmai în secolul VI î.e.n. Unul era Templul lui Apollo, din For; celălalt era Templul Minervei şi al lui Hercule, din apropiere. Acesta din urmă pare să fi fost în ruine la vremea erupţiei, şi poate că fusese abandonat odată pentru totdeauna, dar excavaţiile au scos la lumină o parte din

sculpturile sale decorative din faze mai timpurii, ceramică din secolul VI î.e.n., precum şi sute de ofrande – multe sub forma unor mici figurine de teracotă, unele reprezentând-o, evident, pe însăşi zeiţa Minerva (sau Atena, în mitologia greacă). Mai mult decât atât, aşa cum au arătat explorările din jurul coloanei etrusce, săpăturile adânci, făcute sub nivelul structurilor care s-au păstrat şi în alte locuri din oraş, pot produce dovezi ale unei ocupări mult mai timpurii a sitului.

Una dintre preocupările de top din arheologia practicată astăzi la Pompeii o constituie, de fapt, istoria mai veche a oraşului. întrebarea la modă printre specialişti nu mai este: „Cum arăta oraşul Pompeii în anul 79 e.n.?", ci: „Care au fost începuturile oraşului şi cum s-a dezvoltat el?". Această mutaţie s-a concretizat într-o serie întreagă de excavaţii de adâncime, sub nivelul secolului I e.n., pentru a descoperi ce anume exista în sit înaintea structurilor pe care le mai putem vedea şi astăzi. Procesul este dureros de complicat, fie şi numai pentru motivul că mai nimeni nu se grăbeşte să distrugă rămăşiţele care au supravieţuit doar pentru a descoperi peste ce s-au suprapus ele. Drept pentru care cea mai mare parte a muncii a fost o „arheologie de gaura cheii", săpăturile fiind făcute pe suprafeţe mici, în locuri care permiteau distrugeri minime aduse ruinelor de deasupra şi atractivităţii oraşului Pompeii pentru vizitatori. Să recunoaştem: cei mai mulţi dintre noi vin să vadă impresionantele ruine ale oraşului îngropat de Vezuviu, nu vagile rămăşiţe ale unei aşezări arhaice oarecare.

Provocarea constă în a potrivi probele din aceste buzunare izolate atât unele cu altele, cât şi cu implicaţiile privind istoria dezvoltării urbane pe care le sugerează planul de ansamblu al oraşului. Asta pentru că s-a recunoscut de mult faptul că tiparele străzilor – cu diferitele zone având „cvartale" de forme diferite şi alinieri care diferă subtil – aproape sigur reflectă, într-un anume fel, istoria dezvoltării oraşului *(u* Figura 3). Celălalt factor-cheie îl constituie faptul

că zidurile oraşului, în configuraţia lor actuală, datează tocmai din secolul VI î.e.n. – ceea ce înseamnă (oricât de surprinzător ar părea) că extinderea definitivă a oraşului a fost stabilită încă din această perioadă timpurie.

Date fiind probele îndoielnice, este neobişnuit nivelul de consens pe marginea principalelor linii ale istoriei pe care le scot acestea în evidenţă. Cei mai mulţi oameni acceptă că, aşa cum sugerează planul de ansamblu al oraşului, nucleul originar de locuire a fost în colţul de sud-vest, în care dispunerea neregulată a străzilor trimite la ceva ce arheologii numesc – mai degrabă grandilocvent – „Oraşul Vechi”. Dar, dincolo de

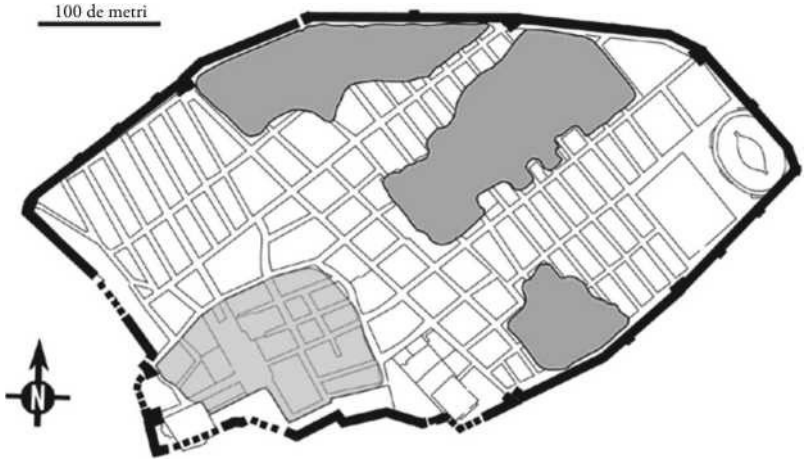


Figura 3 – Dezvoltarea planului de ansamblu al oraşului. Cronologia evoluţiei urbane pare vizibilă în această hartă a străzilor. „Oraşul Vechi”, din partea de jos, din stânga (umbrit), prezintă un model neregulat al străzilor. Alte cvartale urmează alinieri diferite.

asta, numărul descoperirilor timpurii, atât de fragmente ceramice, cât şi de probe legate de clădiri, făcute în toate zonele oraşului, dau de înţeles, din ce în ce mai clar, că Pompeii era deja o comunitate relativ răspândită, în perimetrul zidurilor, în secolul VI î.e.n. Adevărul este că, practic, nicăieri în oraş nu s-au făcut săpături sub nivelul structurilor existente care să nu fi scos la iveală urme cât de mici de material din secolul VI î.e.n., chiar dacă sub forma unor fragmente minuscule, uneori produse ale unor căutări peste măsură de intense (se spune că Amadeo Maiuri,

supranumit „Marele Supravieţuitor”, care a condus excavările din sit – începând din 1924, pe toată durata regimului fascist şi a celui de-al Doilea Război Mondial, tocmai până în 1961 – îşi făcuse un obicei din a le da lucrătorilor săi câte o primă dacă descopereau ceramică timpurie acolo unde spera el – o tactică de practicare a arheologiei care, de obicei, produce rezultate). Este clar, de asemenea, că a existat o scădere dramatică a descoperirilor care să dateze din secolul V, o creştere graduală, iarăşi, a celor din secolul IV, pentru ca din secolul III î.e.n. să dateze începuturile dezvoltării urbane recognoscibile, aşa cum o vedem astăzi.

Consensul este mult mai slab în privinţa vechimii propriuzise a nucleului originar şi a răspunsului la întrebarea dacă descoperirile sporadice de material din secolele VII, VIII şi chiar IX î.e.n., în sit şi în apropierea acestuia, marchează existenţa unei comunităţi stabilite într-o aşezare propriuzisă. Plus că există diferenţe de opinie radicale în privinţa felului în care era utilizată suprafaţa din interiorul zidurilor în secolul VI î.e.n. Una dintre teorii susţine că era vorba despre o suprafaţă mai curând agricolă, împrejmuită, şi că descoperirile noastre provin de la construcţii agricole izolate – colibe sau sanctuare de tip rural. E plauzibil să fie aşa, deşi, dacă ar fi aşa, ar fi existat un număr de „sanctuare” neconvingător de mare – la unele dintre ele, destinaţia religioasă fiind mult mai puţin evidentă decât în cazul aşanumitei „coloane etrusce”.

O altă teorie, mai recentă şi concurentă, susţine existenţa unei structuri urbane mult mai dezvoltate, chiar şi la o dată atât de timpurie. Principalul argument al acestei teorii este că, atât cât putem observa din urmele deocamdată puţine, toate construcţiile timpurii din afara „Oraşului Vechi” au fost ridicate urmând aliniamentul de mai târziu, dezvoltat, al străzilor. Asta nu înseamnă că Pompeii din secolul VI î.e.n. era un oraş dens populat în sensul pe care-l dăm noi azi termenului. De fapt, chiar şi în anul 79 e.n., mai exista încă mult teren deschis, cultivat, în interiorul perimetrului definit de zidurile oraşului. Dar e de presupus că reţeaua de străzi era deja stabilită, măcar într-o oarecare formă rudimentară.

În această interpretare, Pompeii era, în stadiul respectiv, un oraş care deja „se pregătea să fie” – chiar dacă a mai durat încă trei secole penibil de lungi până când a avut loc acea „fiinţare”.

La fel de intens dezbătută este şi chestiunea legată de cine erau acei pompeieni timpurii. Nu doar fazele ultime ale existenţei oraşului au avut o tentă categoric multiculturală, cu arta lor grecească, cu regulile nutriţionale evreieşti, cu raritățile indiene, cu religia egipteană şi aşa mai departe. Chiar şi în secolul VI î.e.n., oraşul Pompeii se afla în inima unei regiuni – cunoscută şi atunci, ca şi acum, sub denumirea de Campania – în care, cu mult înainte ca romanii să ajungă s-o domine, populaţiile indigene vorbitoare de limbă oscă, originară, trăiau cot la cot cu coloniştii greci. Exista, de pildă, un oraş eminamente grecesc la Cumae, la cincizeci de kilometri distanţă, peste golful Neapolelui, încă din secolul VIII î.e.n. Şi etruscii au avut o prezenţă semnificativă. Aceştia se stabiliseră în regiune de la mijlocul secolului VII î.e.n. şi, de circa o sută cincizeci de ani, rivalizau cu comunităţile greceşti în deţinerea controlului asupra zonei. Adevărul este că nimeni nu poate şti cu exactitate care dintre aceste grupuri a constituit forţa motrice din spatele dezvoltării timpurii a oraşului Pompeii, în condiţiile în care arheologia nu furnizează răspunsul: un fragment de vas de lut etrusc, de exemplu, probează, în mod aproape cert, existenţa unor contacte între locuitorii oraşului şi comunităţile etrusce din zonă, dar nu demonstrează deloc (în ciuda unor aserţiuni foarte încrezătoare în această direcţie) că Pompeii ar fi fost un
oras etrusc.

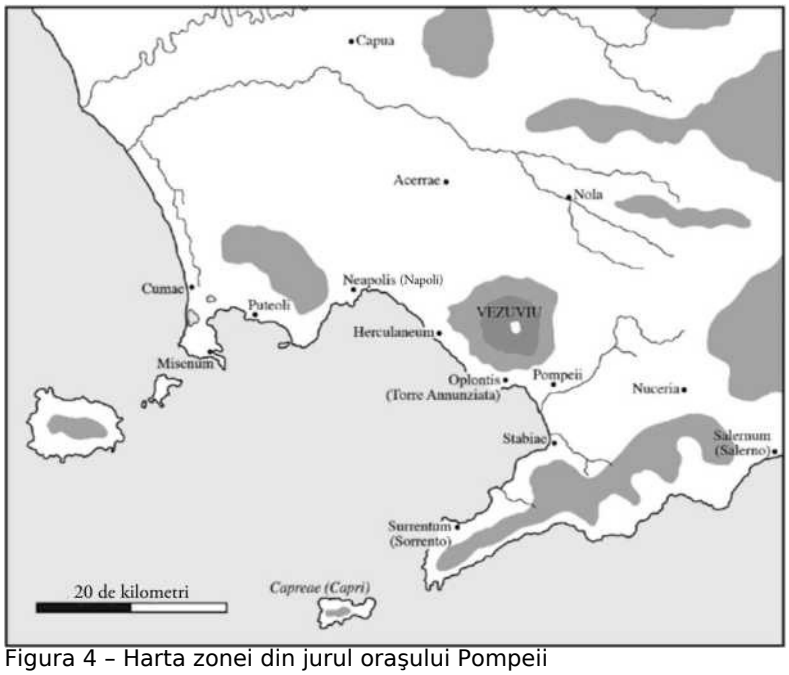


Figura 4 – Harta zonei din jurul oraşului Pompeii

Mai mult decât atât, autorii antici par să nu fi fost nici ei mai siguri decât suntem noi, cei de azi, în legătură cu felul în care putea fi lămurită istoria timpurie a oraşului lor. Unii mizau pe nişte etimologii miraculos de inventive, derivându-i denumirea, Pompeii, fie de la „procesiunea triumfală" a lui Hercule *{pompa),* care ar fi trecut pe acolo după victoria repurtată asupra monstrului Gerion, pe pământul Spaniei de azi, fie de la cuvântul care însemna „cinci" în limba oscă *(pumpa*), sugerând astfel că oraşul se formase din alăturarea unui număr de cinci sate. Ceva mai cu picioarele pe pământ, scriitorul grec Strabon (secolul I î.e.n.), autorul unui tratat de *Geografie* în mai multe volume, furniza o listă de locuitori ai oraşului. La prima vedere, acest lucru se potriveşte confortabil cu cel puţin unele dintre teoriile noastre: „Oscanii au fost primii ocupanţi ai oraşului Pompeii, apoi etruscii, apoi pelasgii [adică grecii]". Dar pur şi simplu nu avem cum să ştim dacă Strabon avea realmente acces la informaţii cronologice solide, aşa cum au sperat savanţii moderni, mai degrabă optimişti, sau dacă avansa şi el o explicaţie cu care

să-şi combată propria nesiguranţă.

Strabon nu s-a limitat, însă, la pelasgi: „Pe urmă” – scria el – „a venit rândul samniţilor. Dar şi aceştia au fost alungaţi”. Aici se referea la perioada cuprinsă între secolele V şi III î.e.n., când oraşul Pompeii a început să capete forma cu care suntem familiarizaţi astăzi. Samniţii erau şi ei un grup de vorbitori de limbă oscă, triburi din zonele interioare ale Peninsulei Italice, care figurează printre stereotipurile romane ulterioare – nu întru totul pe nedrept – ca fiind un neam dur, de luptători de la munte, oameni încăpăţânaţi şi cumpătaţi. În condiţiile geopolitice schimbătoare ale Italiei preromane, aceştia s-au mutat în Campania şi au izbutit să-şi impună controlul asupra regiunii, învingându-i decisiv pe greci la Cumae, în anul 420 î.e.n., adică la numai cincizeci de ani după ce grecii înşişi izbutiseră să se dezbare de etrusci.

Poate că această serie de conflicte justifică aparenta schimbare de soartă a oraşului Pompeii în secolul V î.e.n. Adevărul este că unii arheologi au tras concluzia, din absenţa aproape completă a descoperirilor de la nivelul respectiv al sitului, că oraşul a fost abandonat pentru o vreme. Dar numai pentru o vreme. Până în secolul IV î.e.n., Pompeii devenise, probabil – cu toate că, practic, nu există dovezi ferme în acest sens dincolo de ce afirmă Strabon –, o parte din ceea ce astăzi e denumit, cu grandilocvenţă, „Confederaţia Samnită”. Aflându-se într-o poziţie-cheie pe coastă şi la gurile râului Sarno (despre al cărui curs, în Antichitate, nu ştim mai multe decât ştim despre configuraţia malurilor râului), Pompeii funcţiona ca port de intrare şi de ieşire a mărfurilor pentru coloniile din amonte. Aşa cum nota Strabon, făcând aluzie la o altă derivare a denumirii oraşului, acesta era situat în apropierea unui râu care servea la „preluarea încărcăturilor şi la *expedierea* lor” (*ekpempein*, în greceşte).

„Dar şi aceştia [samniţii] au fost alungaţi”? Strabon nu avea nevoie să precizeze cine anume se afla în spatele alungării lor. Pentru că, în perioada aceea, romanii se răspândeau prin toată Peninsula Italică şi transformau Roma, dintr-un orăşel din centrul Italiei, care nu-si controla decât

vecinii cei mai apropiaţi, într-o cetate dominantă, a cărei putere se afla în curs de extindere la nivelul întregii peninsule şi a cărei dominaţie avea să acopere întregul bazin mediteranean. În a doua jumătate a secolului IV î.e.n., Campania era doar unul dintre câmpurile de bătălie dintr-o serie de războaie purtate de romani împotriva samniţilor. Pompeii a jucat un rol de figuraţie în acestea: o flotă romană a acostat la ţărmul oraşului, în anul 310 î.e.n., ca să-şi debarce trupele, care au pornit să devasteze şi să jefuiască zonele rurale din susul râului Sarno.

În aceste războaie s-au implicat multe dintre vechile nuclee de putere din Italia: nu numai romanii şi diversele triburi de samniţi, ci şi grecii, concentraţi acum la Neapolis („Oraşul nou” – Napoli de astăzi), şi, mai departe spre nord, etruscii şi galii. Şi n-au fost deloc nişte inamici comozi pentru romani. Din partea samniţilor au suferit armatele romane, în anul 321 î.e.n., una dintre cele mai umilitoare înfrângeri din toată istoria lor, fiind înghesuite în aşa-numitele Furci Caudine, o trecătoare îngustă printre nişte munţi. Chiar şi pompeienii s-au luptat zdravăn cu jefuitorii aduşi de flota de vase romane. Potrivit istoricului roman Titus Livius*, când soldaţii împovăraţi de prăzi mai aveau puţin până să ajungă înapoi la corăbii, localnicii s-au năpustit asupra lor, le-au smuls tot ce jefuiseră şi i-au şi omorât pe câţiva – o mică victorie trecută pe răboj de Pompeii împotriva Romei.

Însă, până la urmă, cum se întâmpla de obicei, romanii au învins. La începutul secolului III î.e.n., oraşul Pompeii şi regiunile învecinate cu el din Campania fuseseră transformate, vrând-nevrând, în aliaţi ai Romei. Aliaţii de felul acesta îşi păstrau, într-o măsură mai mică sau mai mare, autonomia şi independenţa în ceea ce priveşte administraţia locală. Nu exista o tentativă concertată de a le impune instituţii după modelul roman, nici nu li se cerea să folosească în mod curent limba latină în locul altei limbi italice pe care o vorbeau. Limba principală vorbită la Pompeii a rămas tot osca, la fel cum fusese şi sub dominaţia samniţilor. În schimb, aliaţii erau obligaţi să asigure soldaţi

* Istoric roman din sec I î.e.n.-I e.n., autorul lucrării monumentale *Ab urbe condiţia {De la fondarea Romei). {N. red.)*

pentru armata romană şi să urmeze politica Romei în materie de război, pace, alianţe şi tot ce mai ţinea de „politica externă”, oricât de anacronic ar putea părea un asemenea termen.

Pentru Pompeii, această dependenţă s-a dovedit a fi, în multe privinţe, benefică. De la sfârşitul secolului III î.e.n., populaţia oraşului a crescut exponenţial – sau, cel puţin, asta putem conchide văzând extinderea formidabilă a domeniului locativ. În secolul următor, al doilea, au fost edificate o reţea întreagă de clădiri publice noi (terme, un gimnaziu, temple, un teatru, mai multe săli de judecată), Casa Faunului fiind doar cea mai mare dintr-o serie de conace particulare grandioase care şi-au pus amprenta de neuitat asupra scenei urbane din această perioadă. Abia din acel moment Pompeii a început să semene cu adevărat cu ceea ce am numi „oraş”. De ce?

Un răspuns l-ar putea reprezenta invadarea Italiei, la sfârşitul secolului III î.e.n., de Hanibal. Pe măsură ce cartaginezii, după celebra lor traversare a munţilor Alpi*, înaintau spre sud, Campania, o dată în plus, a devenit o arenă majoră de luptă – unele comunităţi i-au rămas loiale Romei, altele au trecut de partea inamicului. Capua, dinspre nord, s-a numărat printre aliaţii care au trădat, motiv pentru care a fost asediată de romani şi pedepsită exemplar. Nuceria, pe de altă parte, situată la doar câţiva kilometri de Pompeii, şi-a păstrat loialitatea faţă de Roma şi a fost distrusă de Hanibal. Chiar dacă n-avea cum să rămână neatins în mijlocul unei întregi zone de război, Pompeii nu a fost atacat direct şi trebuie să fi constituit un refugiu potrivit pentru mulţi dintre cei strămutaţi şi jefuiţi în timpul conflictului. Tot acelaşi poate să fi fost şi motivul creşterii uimitoare a numărului de locuinţe în perioada respectivă, precum şi al dezvoltării urbane explozive. Cu alte cuvinte, oraşul Pompeii pare să fi fost un beneficiar neaşteptat al uneia dintre cele mai negre perioade ale istoriei romane.

* în anul 218 î.e.n., în timpul celui de-al Doilea Război Punic, trupele cartagineze, conduse de Hanibal, care aveau şi elefanţi de luptă, au mărşăluit pe ţărmul iberic al Mediteranei, au traversat Pirineii, apoi au trecut Ronul, prin sudul Franţei de azi, şi, în cele din urmă, Alpii, coborând apoi spre Roma.

Un alt posibil răspuns îl constituie extinderea progresivă a imperialismului roman înspre est şi bogăţia care a rezultat în urma ei. Chiar dacă aliaţii Romei nu acţionau liber în războaiele de cucerire ale romanilor, primeau cu siguranţă un procent din profituri. Acestea proveneau, în parte, din prăzile obţinute şi capturile făcute chiar pe câmpul de luptă, dar şi din legăturile comerciale din ce în ce mai numeroase care se deschideau cu partea de est a Mediteranei şi din contactele nou-stabilite cu capacităţile şi cu tradiţiile artistice şi literare ale lumii greceşti (dincolo de cele oferite de comunităţile de greci, care continuau să existe în zona respectivă).

Cel puţin un exponat provenit din jaf, luat în posesiune când romanii şi aliaţii lor au prădat fabulos de bogatul oraş grecesc Corint, în anul 146 î.e.n., pare să fi fost amplasat în faţa templului dedicat lui Apollo, la Pompeii. Nu avem cum să ştim ce anume era – poate vreo statuie sau vreo lucrare de lux executată în metal –, dar încă mai persistă inscripţia în limba oscă prin care este evocată oferirea ei în dar, cu acea ocazie, de comandantul roman Mummius. În altă ordine de idei, nume de familie descoperite la Pompeii se regăsesc şi în alte mari centre comerciale greceşti, de exemplu pe insula Delos. Nu se poate şti cu certitudine dacă vreunul dintre cei menţionaţi era cu adevărat pompeian de origine. Totuşi, impactul unor asemenea legături comerciale se vede foarte clar – mergând până la pâinea şi untul de fiecare zi ale membrilor elitei pompeiene (dacă nu ale tuturor). Culegând cu mare grijă seminţe şi urmele microscopice ale condimentelor şi ale altor produse comestibile, arheologii care cercetau un grup de case din apropierea Porţii Herculaneum au avansat ideea că, începând cu secolul II î.e.n., locuitorii se bucurau de o dietă mai variată, provenită din zone mai îndepărtate, din care nu lipseau piperul şi chimionul, presărate din plin în mâncare. Chiar dacă nu era o reşedinţă tipic pompeiană, Casa Faunului, cu sumedenia ei de mozaicuri – în special Mozaicul cu Alexandru, care era un *tour de force* –, ilustrează nivelul înalt pe care-l atinsese arta grecească în oraş.

Pe scurt, oraşul Pompeii din secolul II î.e.n. era o

comunitate în expansiune şi dezvoltare, şi se descurca foarte bine în relaţiile cu metropola Roma. Dar, deşi erau aliaţi ai Romei, pompeienii nu erau şi cetăţeni romani. Pentru a obţine privilegiile pe care le oferea statutul respectiv şi pentru ca oraşul lor să devină cu adevărat roman, au trebuit să recurgă la război.

Cum devii roman

Aşa-numitul „Război Social" a izbucnit în anul 91 î.e.n., când o grupare de aliaţi italici (sau *socii,* de unde şi denumirea dată conflictului) au declarat război Romei. Printre aceştia, şi pompeienii. Acum pare o rebeliune stranie, pentru că, deşi motivaţiile aliaţilor au fost întoarse pe toate feţele, la nesfârşit, varianta cea mai plauzibilă este c-au recurs la violenţă nu pentru că şi-ar fî dorit să-i întoarcă spatele Romei şi să scape de sub dominaţia ei, ci pentru că erau nemulţumiţi că nu se bucurau de statutul de membri deplini ai clubului patronat de Roma. Cu alte cuvinte, îşi doreau cetăţenia romană şi privilegiile pe care le presupunea aceasta – protecţia, puterea, influenţa şi dreptul de a vota chiar la Roma. Conflictul a rămas celebru pentru sălbăticia lui şi a fost, de fapt – fiindcă romanii şi aliaţii lor se obişnuiseră deja să lupte cot-la-cot –, un război civil. Aşa cum era de aşteptat, forţa cu mult superioară a romanilor a ieşit, într-un anume sens, victorioasă; dar şi aliaţii s-au putut considera învingători: au obţinut ceea ce-şi doriseră. Unele comunităţi rebele au fost cumpărate instantaneu, la începutul conflictului, prin oferta de cetăţenie. Dar chiar şi cele care au continuat să opună rezistenţă au fost adoptate, după înfrângerea pe câmpul de luptă. De atunci înainte, pentru prima dată, aproape întreaga Peninsulă Italică a devenit romană în sensul strict al termenului.

Ca parte a Războiului Social, oraşul Pompeii a fost supus unui asediu, în anul 89 î.e.n., de celebrul general Lucius Cornelius Sulla, care avea să devină, ceva mai târziu, fie şi pentru scurtă vreme, un dictator criminal în cetatea Romei: în anii 82 şi 81 î.e.n., el a pus recompense pe capetele a mai

mult de cinci sute dintre adversarii săi bogaţi, care erau vânaţi şi ucişi cu brutalitate, dacă nu reuşeau să-şi ia viaţa singuri înainte să fie prinşi. În rândurile armatei lui Sulla, după cum ne spune biograful său, Plutarh, lupta şi tânărul Marcus Tullius Cicero, care pe atunci avea puţin peste 20 de ani şi mai avea destul până să ajungă la triumfurile oratorice din tribunalele romane, care aveau să-i lanseze cariera politică şi să devină „texte de manual” pentru toţi ucenicii într-ale oratoriei şi pentru oricine a studiat limba latină de atunci încoace.

Efectele intervenţiei lui Sulla sunt vizibile şi astăzi la Pompeii, sub forma numeroaselor proiectile de plumb şi bile de catapultă (echivalentul roman al bombardelor de mai târziu) găsite peste tot în situl arheologic şi a mult mai puţinelor, comparativ, găuri din zidurile cetăţii, unde proiectilele aruncate, mai mult ca sigur, spre apărătorii de pe acele ziduri îşi rataseră ţintele şi-şi lăsaseră, în schimb, urmele grăitoare. În oraş, casele din apropierea zidurilor dinspre nord s-au ales cu pagube deloc neglijabile. Casa Vestalelor – denumită astfel din cauza unei idei fanteziste apărute prin secolul XVIII, c-ar fi constituit reşedinţa unei grupări de preotese, aşa-numitele Vestale Virgine – a suferit daune grave, chiar dacă proprietarii ei avuţi au reuşit să întoarcă în favoarea lor haosul şi distrugerea. În siajul războiului, se pare c-ar fi pus mâna pe unele proprietăţi învecinate, reconstruindu-şi casa la dimensiuni mult mai mari. Printr-o ciudată coincidenţă, Casa Vestalelor a căzut iar victimă războiului după aproape două milenii: a fost lovită de bombele Aliaţilor în septembrie 1943.* Excavaţiile scot acum la iveală bucăţi de şrapnel modern, alături de proiectile de praştie romane.

Este imposibil de ştiut astăzi cât de viguros – ori cât de mult – au rezistat pompeienii asaltului roman. O serie de însemnări în limba oscă, găsite pe ziduri, la colţ de stradă, ne pot oferi unele indicii despre cum se pregăteau să facă faţă atacului. Despre aceste însemnări se crede, în general, că datează din timpul asediului şi că s-au păstrat sub straturile

* Din timpul debarcării trupelor aliate anglo-americane în Italia continentală, sub comanda generalului american George S. Patton Jr. (1885-1945).

ulterioare de tencuială, care au căzut, la un moment dat, şi le-au scos la iveală. Traducerea nu e nicidecum certă, dar aproape sigur aveau rostul de a-i îndruma pe apărători spre locurile exacte unde urmau să-şi ia în primire postul („între turnul al doisprezecelea şi Poarta de Sare") şi sub a cui comandă („unde mai-mare e Matrius, fiul lui Vibius"). Dacă este aşa, mesajele dezvăluie un anumit nivel de organizare şi existenţa unei comunităţi suficient de bine ştiutoare de carte, cât să se descurce pe baza unor instrucţiuni scrise, într-o eventuală situaţie de urgenţă. Dar pompeienii au primit ajutor şi din afară. O relatare chiar din Antichitate, privitoare la Războiul Social, descrie felul în care un general rebel, pe nume Lucius Cluentius, a venit să elibereze oraşul de sub asediu. Din prima confruntare a ieşit chiar învingător, numai că Sulla s-a întors în luptă şi l-a înfrânt decisiv – i-a fugărit armata deştrămată până la Nola, fortăreaţa din apropiere, fidelă rebelilor, ucigându-i peste douăzeci de mii de luptători, potrivit estimărilor antice (nu neapărat credibile). Pompeii trebuie să fi căzut, şi el, la scurt timp după aceea.

Oraşul de sub Vezuviu nu a suferit acelaşi tratament brutal rezervat altor cetăţi aliate, când au fost învinse. Numai că, la nici un deceniu după sfârşitul războiului şi după ce pompeienilor le fusese acordată cetăţenia romană, Sulla s-a răzbunat în alt fel. Fiindcă avea nevoie să-i colonizeze pe veteranii trupelor sale, întorşi acasă după îndelungate războaie în Grecia, pe unii dintre ei – câteva mii, plus familiile lor, la o estimare dintre cele mai rezervate – i-a instalat la Pompeii. Acest lucru a însemnat un substanţial spor de populaţie, survenit peste noapte, care a făcut să crească numărul de locuitori ai oraşului poate chiar cu 50%. Impactul, însă, a fost şi mai mare. Oraşul a fost convertit formal într-o „colonie" romană, iar guvernarea locală – reformată corespunzător. Oficialităţile alese anual au primit noi denumiri şi, fără îndoială, noi îndatoriri. Fosta magistratură supremă, denumită *meddix tuticus* în limba oscă, a fost înlocuită cu o pereche de aşa-numiţi *duoviri iure dicundo*, ceea ce însemna,

textual, „doi bărbaţi care să pronunţe legea”.

Denumirea oraşului a fost şi ea modificată, în sensul în care să-i reflecte noul statut. Pompeii se numea, de-acum, *Colonia Cornelia Veneria*
Pompeiana: *Cornelia,* de la numele de familie pe care-l purta Sulla – Cornelius; *Veneria,* de la divinitatea lui protectoare – Venus. Cu alte cuvinte, oraşul s-a transformat în „Colonia Cornelianã de la Pompeii, aflată sub divina protecţie a Venerei” (ditamai formula şi în limba latină, ca şi în limbile moderne). Aşa cum sugerează titulatura, limba oficială a oraşului, folosită în public, era de-acum latina, cu toate că, în anumite contexte private, limba oscă a fost în continuare folosită de unii dintre localnici – o minoritate fără îndoială în continuă scădere numerică – până în anul 79 e.n. Probabil că numai aceşti din ce în ce mai puţini băştinaşi erau în stare să descifreze inscripţiile vechi în oscă, aflate încă la vedere. Iar în ultimii ani ai oraşului, unul dintre ei, cel mai probabil un client, şi-a lăsat numele scrijelit pe zidul bordelului – cu literele acelea distincte ale alfabetului limbii osce.

„Coloniştii”, cum li se spune adeseori, au modificat aspectul oraşului Pompeii. Un nou şi mare stabiliment de băi a fost ridicat lângă For, iar altora le-au fost aduse îmbunătăţiri – inclusiv o nouă baie de aburi –, pe care le-au finanţat nişte *duoviri* timpurii. Mişcarea cea mai dramatică dintre toate a fost demolarea locuinţelor existente şi construirea unui Amfiteatru în colţul de sud-est al oraşului, cel mai vechi amfiteatru de piatră care s-a păstrat, din toată lumea. Acesta, după cum anunţau inscripţiile cioplite deasupra intrărilor sale principale, a fost ridicat graţie generozităţii unui alt cuplu de nou-veniţi importanţi, care au şi sponsorizat – chiar dacă nu din propriile buzunare – construirea unui nou teatru acoperit (supranumit, uneori, şi „Odeon”). Există motive serioase pentru a crede că unul dintre aceşti granzi, Caius Quinctius Valgus, ne este cunoscut şi pentru faptul că a jucat un rol de figurant în literatura latină: acest Valgus era socrul unui anume Publius Servilius Rullus, tribun al plebei, ale cărui încercări de a redistribui pământ către sărăcimea Romei au devenit ţintele invectivelor îndreptate împotriva lui de către Cicero, în trei

discursuri, intitulate *De lege agraria contra Rullum {Despre legea agrară, în contra lui Rullus).* Dacă aşa este, şi dacă putem pune bază măcar pe jumătate din ce afirmă Cicero despre el, atunci omul care a finanţat Amfiteatrul de la Pompeii nu a fost doar un binefăcător altruist al comunităţii locale, din care făcea parte, ci o figură şi jumătate, care dăduse o lovitură financiară considerabilă, exploatând regimul de teroare instituit la Roma de Sulla.

Nu este întru totul clar unde anume erau cazaţi toti aceşti noi locui-

tori ai oraşului. În absenţa oricăror semne ale existenţei unui „cartier al coloniştilor" între zidurile oraşului, o idee recentă presupune că-şi aveau proprietăţile imobiliare şi terenurile lor, petice de pământ sau conace mai mari, în zonele rurale înconjurătoare. Este o soluţie convenabilă pentru o problemă sâcâitoare, dar numai parţială. Unii dintre colonişti trebuie să fi locuit în interiorul zidurilor oraşului. Bune candidate pentru a fi devenit proprietăţile celor mai bogaţi dintre ei, deşi cu siguranţă nu şi pentru cei de rând, erau casele din categoria celor construite pe latura de coastă a oraşului (Casa Brăţării de Aur şi vecinele ei). Acestea erau situate chiar lângă zidurile cetăţii – care nu mai constituiau o necesitate strategică, odată ce Pompeii devenise parte a Italiei romane pacificate –, construcţii multietajate, ridicate pe un teren care cobora către nivelul mării într-o pantă abruptă, cu o suprafaţă locuibilă care, adeseori, nu era cu mult mai mică decât a Casei Faunului. Apartamente magnifice de agrement, cu ferestre şi terase mari, care se deschideau către ceea ce va fi fost odată o panoramă spectaculoasă a plajei şi a mării *(v.* Ilustraţia 15). Din păcate, casele acestea nu le sunt deschise vizitatorilor în mod regulat. Cu multele lor niveluri, cu coridoarele şi scările lor labirintice, ca să nu mai vorbim de perspectivele panoramice pe care le ofereau (cine a spus că romanilor nu le păsa de privelişte?), reprezentau alternative de-a dreptul dramatice la imaginea standard a unei locuinţe romane. Trebuie să se fî numărat printre cele mai de bun gust proprietăţi imobiliare din oraş.

15. Situată la marginea de vest a oraşului, deasupra zidului vechi de incintă, Casa lui Fabius Rufus avea privilegiul unei vederi de invidiat către mare. A fost proiectată cu ferestre şi terase mari, ca să profite la maximum de amplasamentul ei.

în anumite privinţe, sosirea coloniştilor n-a făcut decât să grăbească un proces de „romanizare" deja declanşat la nivelul întregului oraş. Cu excepţia cazului în care acel mozaic special a fost adăugat ulterior, proprietarul Casei Faunului optase să-şi salute vizitatorii în limba latină (*HAVE)* încă din secolul II î.e.n. Iar o parte din valul de clădiri publice ridicate la începutul secolului I î.e.n. s-ar putea să fi fost construite, de fapt, înainte de sosirea coloniştilor, mai degrabă decât din iniţiativa lor, aşa cum s-a presupus în mod obişnuit. Adevărul este că, în absenţa unor dovezi clare sub formă de inscripţii, este foarte dificil de datat cu precizie asemenea clădiri – dacă sunt, adică, anterioare sau ulterioare întemeierii coloniei. Argumentaţia celor care văd în ele opera coloniştilor este aproape integral circulară, chiar dacă nu necesarmente greşită (coloniştii erau constructori neobosiţi; toate clădirile de la începutul secolului I î.e.n. sunt, prin urmare, lucrările coloniştilor; acest lucru, la rândul său, dovedeşte, în privinţa coloniştilor, că erau constructori neobosiţi). O chestiune încă disputată, de exemplu, este dacă Templul lui Iupiter, Iunona şi Minerva, care domină unul dintre capetele Forului, s-a ivit ca o lucrare a

coloniştilor (un arheolog a pretins recent că unitatea sa de măsură pare a fi „piciorul roman”, ceea ce ar sugera că era o construcţie romană) sau dacă nu era cumva un templu anterior, dedicat exclusiv lui Iupiter şi abia mai târziu adaptat în aşa fel încât să fie dedicat acelei triade tipic romane. A existat, în mare măsură – lucru deloc surprinzător, dată fiind influenţa în creştere a Romei –, un proces de „autoromanizare”, desfăşurat în oraşul Pompeii „preroman”.

Totuşi, oricât ar fi de reală, imaginea tinde să subestimeze starea de conflict existentă în primii ani de colonizare între nou-veniţii romani şi locuitorii osci. în parte, era vorba, fără doar şi poate, despre o ciocnire culturală; în acelaşi timp, eu, cel puţin, suspectez că poziţia unora dintre istoricii moderni, care susţin că pompeienii sofisticaţi, iubitori de teatru, îi găseau destul de greu de înghiţit pe veteranii fruşti, iubitori de lupte cu gladiatori în Amfiteatru, este în egală măsură nedreaptă faţă de colonişti şi mult prea generoasă cu localnicii. Mai la obiect, ar fi de spus că nou-ve- niţii par să fi pus mâna, cel puţin pentru o vreme, pe frâiele politicii cotidiene a oraşului, dându-i la o parte pe rezidenţii mai vechi.

Semne ale acestei excluderi sunt vizibile chiar în situl arheologic. Printre numele oficialităţilor municipale alese, atâtea câte au supravieţuit din primele decenii de colonizare, nu se regăsesc deloc numele familiilor osce tradiţionale, ci exclusiv nume romane. Iar inscripţia care onorează edificarea noului Amfiteatru spune că Valgus şi cofinanţatorul său l-au dăruit „coloniştilor”. Desigur, tehnic vorbind, formularea „coloniştilor” includea toţi locuitorii noii comunităţi aşa-numite *Colonia Cornelia Veneria Pompeiana.* Dar, indiferent cât de corectă ar fi fost din punct de vedere tehnic, e greu de crezut că o asemenea formulare le-ar fi dat vechilor familii din oraş sentimentul includerii. Cert este că, în vorbirea curentă, cuvintele „coloniştii” şi „pompeienii” desemnau grupări separate si rivale din oras, ceea ce confirmă un discurs rostit de Cicero la Roma, > >[77]
în anul 62 î.e.n.

Cicero îl apăra pe Publius Sulla, nepotul dictatorului, acuzat că-i fusese complice aristocratului înglodat în datorii

şi revoluţionarului ghinionist Lucius Sergius Catilina, care murise mai devreme în acelaşi an, ca urmare a eşuării unei tentative de răsturnare a guvernării de la Roma. Cu douăzeci de ani mai devreme, acelaşi tânăr Sulla fusese omul din teren, însărcinat cu întemeierea coloniei de la Pompeii. La un moment dat, dând ecou alegaţiei, nu întru totul neverosimile, cum că Sulla cel tânăr i-ar fi împins pe colonişti în conspiraţia lui Catilina, Cicero se lansa, în faţa publicului său roman, într-o discuţie despre politica locală de la Pompeii. Urma o apărare suspect de întortocheată, axată pe disputele de la nivelul oraşului, dintre „colonişti" şi „pompeieni". Acestea se sfârşiseră, pretindea el, mulţumită, în parte (pentru cine vrea să creadă), intervenţiilor lui Publius Sulla însuşi; ambele grupări – care, să nu omitem, funcţionau în continuare separat – îşi trimiseseră delegaţi la Roma, ca să-l sprijine pe Sulla. Dar ce anume îşi disputaseră? Cicero se referea, destul de vag, la nemulţumirile pompeienilor în legătură cu „voturile lor" şi cu *ambulatio*, un termen latin care poate însemna orice, de la acţiunea de a merge până la locul prin care trebuie să mergi – altfel spus, „portic".

Se poate vedea relativ uşor care ar fi putut fi nemulţumirile în privinţa „voturilor". Dacă punem alături această aluzie cu absenţa unor nume locale de magistraţi, de la începuturile coloniei, pare cert că noile aranjamente politice îi dezavantajau, cum-necum, pe mai vechii locuitori. Unii savanţi moderni merg până acolo încât să-şi imagineze că aceştia din urmă fuseseră, pur şi simplu, excluşi de la vot, deşi erau posibile şi alte forme de prejudiciere, mai puţin extreme şi mai plauzibile. Cert este că multă ingeniozitate şi multă imaginaţie au fost puse la bătaie pentru a descifra semnificaţia disputei pe marginea noţiunii de *ambulatio*. Le fuseseră, oare, impuse restricţii de circulaţie pompeienilor, în anumite zone ale oraşului *{ambulatio* în sens de „mers")? Exista, oare, un portic anume, în care le fusese interzis accesul, ceea ce-i ofensase? Ori, poate, Cicero nici nu vorbea despre *ambulatio>* ci (aşa cum se poate citi într-un manuscris cu textul discursului) despre *ambitio*, adică „mituire" sau „practici corupte" – ceea ce ar putea trimite, o

dată în plus, la problema sistemului de votare?

Persistă, ce-i drept, o anumită doză de mister aici. Dar, indiferent care dintre soluţii ni s-ar părea mai puţin plauzibilă, un lucru este limpede: chiar dacă tulburările au fost numai temporare – după câteva decenii, acele nume osce, cândva absente, au început să reapară în guvernarea locală –, primii ani după ce Pompeii devenise un oraş pe deplin roman nu par să fi fost unii prea fericiţi pentru vechea populaţie a urbei.

Pompeii în lumea romană

Există un mit foarte răspândit, care spune că Pompeii ar fi fost o fundătură nesemnificativă în lumea romană. Unicul său motiv de a emite pretenţii de celebritate era producţia d*z garum* – sosul de peşte. Lăudată în trecere de Pliniu cel Bătrân („... şi Pompeii se bucură de o bună reputaţie pentru *garum*-ul său"), versiunea pompeiană a acestei delicatese înregistra, fără doar şi poate, vânzări masive peste tot prin Campania, dacă judecăm din perspectiva tuturor vaselor de lut rezervate ei, care apar atât de frecvent în excavaţii. *Garum* de Pompeii s-a găsit până şi în Galia. Dar descoperirea izolată a câte unui vas pompeian bineînţeles că nu indică, necesarmente, o piaţă de export înfloritoare la nivel internaţional, ci, mai curând, nişte provizii culinare sau, poate, un cadou luat cu el în călătorie de vreun locuitor plecat de la Pompeii în lumea largă. După sosul de peşte, următorul pe listă era vinul pompeian, recunoscut ca fiind o făcătură. Existau câteva soiuri distinse, dar Pliniu avertiza că poşirca locală era numai bună ca să te pricopseşti c-o mahmureală până a doua zi la prânz.

Ideea cea mai răspândită este că oamenii de la Pompeii îşi vedeau netulburaţi de vieţile lor, în timp ce marile evenimente ale istoriei romane se succedau; mai întâi, când republica romană, cvasidemocratică şi liberă, a degenerat în dictatură şi au răbufnit războaiele civile, care au ţinut până când Augustus (31 î.e.n.-l4 e.n.) a instituit regimul imperial roman; mai târziu, când împăraţii s-au succedat rapid, unii,

precum Augustus însuşi ori Vespasian (care a urcat pe tron după o altă răbufnire a războiului civil, în anul 69 e.n.), şi-au câştigat o reputaţie de probitate şi autocraţie binevoitoare, alţii, precum Caligula (37-41 e.n.) sau Nero (54-68 e.n.), au fost arătaţi cu degetul ca fiind nişte despoţi nebuni. În cea mai mare parte a timpului, centrul acţiunii a rămas undeva departe de Pompeii, deşi s-a întâmplat de câteva ori să se apropie prea mult pentru ca oamenii să se mai simtă liniştiţi. Spre sfârşitul anilor ’70 î.e.n., de exemplu, nu mult după întemeierea coloniei, sclavii răzvrătiţi conduşi de Spartacus şi-au aşezat vremelnic tabăra în chiar craterul Vezuviului, la doar câţiva kilometri înspre nord faţă de oraş. Acest incident a fost imortalizat într-o pictură frustă, care înfăţişează o scenă de luptă cu un bărbat călare, sub care scrie, în oscă, „Spartaks”; fresca a fost descoperită într-o casă de la Pompeii, sub mai multe straturi de vopsea aplicate ulterior. E o idee interesantă, dar, cel mai probabil, pictura respectivă ilustra nişte lupte oarecare de gladiatori.

Arareori, oraşul Pompeii căpăta notorietate în capitala romană şi în literatura din metropolă – fie din cauza vreunui dezastru natural, fie de pe urma celor petrecute în anul 59 e.n. Atunci, nişte jocuri cu gladiatori au scăpat de sub control şi s-a iscat o luptă pe viaţă şi pe moarte între localnici şi „suporterii străini” din oraşul învecinat, Nuceria, răniţii şi urmaşii celor decedaţi ajungând cu protestele până la împăratul Nero însuşi. La modul general însă, concepţia obişnuită este că viaţa de la Pompeii îşi vedea liniştită de moţăiala ei, fără să influenţeze în cine ştie ce măsură viaţa şi literatura de la Roma, sau viceversa – fără să fie afectată în cine ştie ce măsură de geopolitica internaţională şi de maşinaţiunile elitei din capitală.

Cicero îşi permitea chiar să glumească pe tema toropelii din politica locală pompeiană. La un moment dat, lansa o critică virulentă împotriva modului în care Iuliu Cezar obişnuia să-şi numească favoriţii în Senat, ocolind procedurile obişnuite de alegere. Ca şi cum ar fi prevestit sarcastic toate acele referiri moderne compromiţătoare la

Tunbridge Wells* ori South Bend†, Indiana, Cicero ar fi spus, pare-se, că, deşi era destul de uşor să ajungi senator la Roma, „la Pompeii e mai greu”. Cercetătorii febrili ai guvernării locale pompeiene s-au legat de această zeflemea cicero- niană, susţinând că viaţa politică a oraşului vibra, de fapt, de concurenţă, mai ceva decât Roma însăşi. Dar se pare că le-a scăpat ironia implicită a lui Cicero, care spunea ceva de genul „este mai uşor să devii membru al Camerei Lorzilor decât primar în Tunbridge Wells” – altfel spus, e chiar mai simplu decât lucrul cel mai simplu care-ţi vine în minte.

Arheologii au salutat lipsa de însemnătate a unui oraş ca Pompeii în două feluri. Majoritatea s-au lamentat, fie în public, fie în particular, de faptul că singurul oraş din care s-au păstrat atât de multe vestigii, până la nivel de detaliu, s-a nimerit a fi unul atât de îndepărtat de tot ce era cu adevărat important în viaţa, istoria şi politica romane. Alţii, dimpotrivă, au celebrat faptul că oraşul era într-atât de neremarcabil, văzând un beneficiu în faptul că avem ocazia să-i vedem, în situl excavat, pe acei locuitori ai lumii antice care trec, de obicei, neobservaţi de istorie. Nici vorbă, aici, de strălucirea calpă, de tip hollywoodian.

Dar Pompeii nu era câtuşi de puţin o văgăună uitată de lume, aşa cum era descris de obicei. Nu era ca Roma, ce-i drept; şi, dacă este să-i dăm crezare lui Cicero, viaţa politică de aici (asupra căreia ne vom apleca în Capitolul VI) n-avea cum să fi fost la fel de aprigă precum cea din capitală. Pompeii, în multe privinţe, era un loc *oarecare.* Dar o caracteristică a locurilor oarecare din Italia romană o dădeau legăturile strânse pe care le întreţineau acestea cu Roma. Capitala şi aceste oraşe erau adesea conectate prin relaţii de patronaj, de sprijin şi protecţie, care duceau până la eşaloanele cele mai înalte ale elitei romane. Ştim, de exemplu, dintr-o inscripţie care-i împodobea odinioară statuia din oraş, că nepotul preferat al împăratului Augustus

* Localitate balneară în comitatul englez Kent, considerat un bastion al valorilor conservatoare.

† Oraş-reşedinţă al comitatului omonim din statul american Indiana, din care aproape o mie de locuitori de culoare au fugit, în 1923, de teama unui atac al Ku Klux Klan-ului.

şi prezumtivul său moştenitor, Marcellus, a deţinut, la un moment dat, calitatea semioficială de „protector” al oraşului Pompeii. Istoriile comunităţilor de acest fel erau îngemănate cu istoria Romei. Ele furnizau o scenă pe care se puteau rejuca dramele politice din capitală. Reuşitele, problemele şi crizele lor erau de natură să se bucure de impact până mult dincolo de împrejurimile comunităţii, până în capitală chiar. Ca să ne exprimăm în jargonul politicii moderne, Italia romană era o comunitate „integrată”.

Pompeii se găsea la doar 240 de kilometri sud faţă de Roma, şi existau drumuri bune între cele două cetăţi. Un mesaj urgent putea ajunge din capitală până la Pompeii într-o zi – cu condiţia ca mesagerul să beneficieze de suficienţi cai de poştă. Pentru călătoriile obişnuite, socoteala era că drumul ar fi durat între trei zile şi o săptămână, la pas domol. Dar nu era vorba numai de faptul că, în termeni antici, la Pompeii se ajungea relativ uşor din capitală. Elitele romane şi anturaj ele lor aveau motive solide pentru a călători până acolo. Golful Neapolelui era şi atunci, ca şi acum (în parte), o zonă populară de relaxare, de petrecut vacanţa, de construit câte o „a doua casă”, adeseori somptuoasă, într-un peisaj de ţară luxuriant sau, şi mai bine, cu vedere spre mare. Oraşul Baiae, situat de partea opusă a golfului în raport cu Pompeii, devenise deja, încă din secolul I î.e.n., un sinonim pentru o staţiune hedonistă a lumii bune – mai mult sau mai puţin echivalentul antic al oraşului St. Tropez din Franţa de azi. L-am evocat deja pe Cicero, tânăr, făcându-şi stagiul militar, ca recrut, în asediul de la Pompeii din timpul Războiului Social. Un sfert de secol mai târziu, Cicero şi-a cumpărat – cu o sumă un pic mai mare decât îşi putea permite – o reşedinţă de ţară „în zona pompeiană”, pe care o folosea nu numai drept ascunzătoare îndepărtată de Roma, ci şi, în perioada lui de nehotărâre din preambulul războiului civil dintre Iuliu Cezar şi Pompei cel Mare, din anul 49 î.e.n., ca pe un loc numai bun pentru a scăpa, la nevoie, pe mare. Savanţii din secolul XVIII erau convinşi că identificaseră cu precizie casa, pe o proprietate vastă, situată imediat dincolo de Poarta Herculaneum a cetăţii (şi, de atunci, acoperită la loc – *v.* Planşa I). Bazată pe o analiză

minuţioasă a tuturor pasajelor în care Cicero se referă la domiciliul său din zonă (*pompeianum*) şi combinată cu o doză deloc neglijabilă de autoiluzionare, identificarea făcută de ei – aproape sigur, din păcate – este greşită.

Urmaşii lor din secolul XX s-au ambalat aproape la fel de tare, identificând proprietatea unei alte ilustre figuri în zona de proximitate a oraşului: de astă dată, era vorba despre a doua nevastă a lui Nero, Poppaea, celebra frumuseţe pentru care împăratul şi-ar fi omorât şi mama, şi prima soţie, pe Octavia, şi care avea să moară la rândul ei de mâna propriului soţ, care a lovit-o în burtă, când ea era gravidă – cu toate că nu cu intenţia de a o omorî. Ca şi în cazul lui Cicero, şi aici avem dovezi clare că împărăteasa fusese, într-adevăr, proprietară de teren pompeian. În cazul ei, unele documente legale descoperite în oraşul învecinat, Herculaneum, o înregistrau pe „împărăteasa Poppaea" drept proprietară a unei construcţii cu cărămizi ori ţigle „în zona pompeiană". Familia ei ar fi provenit chiar din Pompeii şi s-a sugerat chiar că tocmai rudelor ei le-ar fi aparţinut Casa lui Menandru. Cu toate că nu e menţionată clar nicăieri, în niciuna dintre discuţiile antice despre caracterul (de proastă reputaţie) şi originile împărătesei, respectiva casă de cărămidă şi multele dovezi ale existenţei unei remarcabile familii locale de „Poppae-i" fac destul de plauzibilă ipoteza că Poppaea era originară din Pompeii.

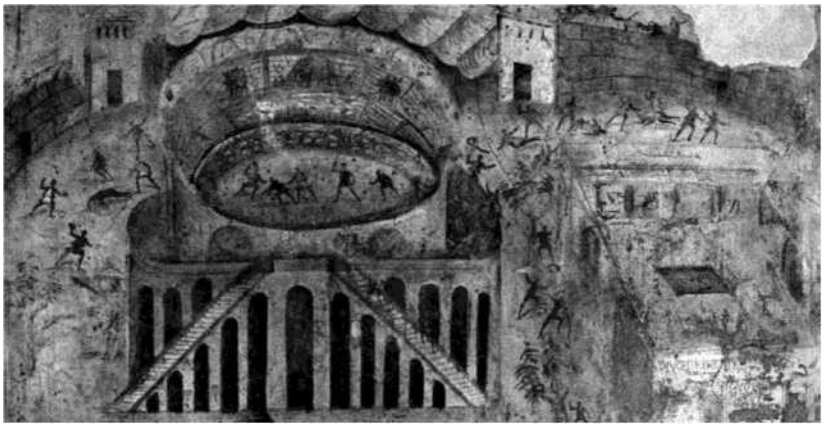
Acest lucru e suficient pentru a ilustra din nou legăturile strânse dintre această zonă şi elita romană, dar tentaţia de a găsi rămăşiţele reşedinţei locale a celei de-a doua soţii a lui Nero s-a dovedit a fi, pur şi simplu, o nucă prea tare chiar şi pentru cei mai încăpăţânaţi arheologi moderni. Candidata numărul unu este *villa* cea mare de la Oplontia (Torre Annunziata de astăzi, oraş situat la circa opt kilometri depărtare de Pompeii). Poate c-a fost a ei, pentru că dimensiunile proprietăţii erau foarte mari, la scară imperială. Dar, cu toate că i se spune, în prezent, „ *Villa* Poppaeei", de parcă ar fi o certitudine, dovezile sunt extrem de subţiri, de obicei limitându-se la câteva *graffiti* ambigue, care nu au neapărat vreo legătură cu Poppaea sau cu Nero. De exemplu, numele „Beryllos", scrijelit pe unul dintre pereţii

acelei *villa.* El se poate referi – sau nu – la un anume Beryllos, pe care-l pomeneşte istoricul evreu Iosephus, la un moment dat, ca fiind unul dintre sclavii lui Nero; dar Beryllos era un nume grecesc obişnuit.

Legături de altă natură între Pompeii şi Roma reies din relatarea evenimentului care este, pentru noi, a doua cea mai cunoscută apariţie a oraşului într-o naraţiune istorică romană, după cea privind erupţia însăşi: răzmeriţa din Amfiteatru, din anul 59 e.n., povestită de istoricul roman Tacit:

> „Cam în aceeaşi perioadă, a survenit o altercaţie măruntă între bărbaţii din Pompeii şi cei din Nuceria, ambele oraşe fiind colonii romane, dispută care s-a transformat într-un oribil masacru. S-a petrecut la un spectacol cu gladiatori oferit de Livineius Regulus, despre a cărui alungare din Senat am pomenit mai înainte. Cum se întâmplă de obicei în cazul acestor rivalităţi dintre oraşe, oamenii au trecut de la schimbul de injurii la zvârlitul de pietre şi au sfârşit prin a scoate săbiile. Pompeienii se aflau în avantaj, fiindcă spectacolul era organizat la ei acasă. Drept care mulţi nucerieni s-au ridicat şi s-au dus la Roma, cu sinistrele lor leziuni şi mutilări, iar alţii, la fel de mulţi, s-au plâns că le muriseră copiii sau părinţii în încăierare. împăratul a cerut ca Senatul să lămurească problema; senatorii le-au deferit-o consulilor. Când s-a întors înapoi la Senat, li s-a interzis pompeienilor să mai organizeze orice adunare publică de felul acela timp de zece ani, iar adunările lor ilegale au fost dizolvate. Livineius şi ceilalţi care stârniseră scandalul au fost pedepsiţi cu exilul.”

Printre cei care au fost exilaţi odată cu Livineius s-au numărat şi *du- oviri*-i aflaţi în funcţie la Pompeii; sau, cel puţin, aşa putem deduce în mod raţional din faptul că se cunosc numele a *două* perechi de asemenea oficialităţi în anul respectiv.



16. Această pictură înfăţişează răzmeriţa din Amfiteatru, din anul 59 e.n., în plină desfăşurare. Amfiteatrul e prezentat în detaliu în partea stângă, cu scările sale exterioare abrupte, cu marchiza de peste arena propriu-zisă şi cu multitudinea de boxe amenajate afară. În partea dreaptă, luptele se întind către terenul de exerciţiu învecinat *(palaestra*).

Povestea răzmeriţei a devenit şi mai demnă de aducere-aminte când a fost descoperită în oraş o pictură în care artistul, dintr-un motiv sau altul – poate vreo ticăloasă lipsă de căinţă – şi-a pus în minte (sau aşa i s-a cerut) să ilustreze acel eveniment de notorietate *{v.* Ilustraţia 16). Personajele – care, la prima vedere, par a fi gladiatori angajaţi în luptă înăuntrul arenei – probabil că sunt, de fapt, pompeienii şi nucerienii care se confruntă şi în afara ei.

Obsesia modernă – şi, deopotrivă, cea romană – în privinţa culturii centrate pe luptele de gladiatori a împins acel incident în prim-plan. Dar relatarea lui Tacit conţine mult mai multe informaţii, nu doar o privire bine ţintită către un spectacol cu gladiatori care a degenerat. El remarca, de exemplu, că spectacolul pompeian cu pricina fusese oferit de un senator roman căzut în dizgraţie, care fusese alungat din Senatul de la Roma cu câţiva ani mai devreme (destul de frustrant este că nu ni s-a păstrat fragmentul din naraţiune la care se referă Tacit când spune că „am pomenit mai înainte"). E dificil, oricum, să nu ajungem la concluzia că un bogătaş, care nu mai era în cărţi la Roma, vedea în Pompeii un loc unde putea juca rolul de binefăcător şi grande. Mai mult decât atât, e dificil să nu ne întrebăm dacă exista vreo

legătură oarecare între finanţatorul dubios, poate controversat, al spectacolului şi violenţa iscată de manifestare. Tacit face aluzie şi la modurile în care comunităţile locale reuşeau să stimuleze, la Roma, interesul faţă de problemele cu care se confruntau în regiunile lor. Pentru că e clar că nucerienii (deşi, în circumstanţe diferite, ar fi putut fi vorba şi de pompeieni) puteau să se deplaseze până în capitală şi să-l facă pe însuşi împăratul să plece urechea şi să iniţieze un răspuns concret. Cum de s-au întâlnit chiar cu el – dacă s-au întâlnit –, nu ni se spune. Dar, în situaţii de felul acesta, intervenea „protectorul" roman al unui oraş (cum era Marcellus la Pompeii), fie aranjându-le „clienţilor" săi o audienţă la împărat sau la unul dintre înalţii săi funcţionari, fie – mai degrabă – prezentând el însuşi cazul în numele lor. Regula era că problemele Italiei locale erau de interes la Roma; palatul imperial era, cel puţin în principiu, deschis delegaţiilor din provincie.

O asemenea delegaţie trimisă la Roma putea sta în spatele unei intervenţii ulterioare a unui împărat în treburile unui oraş ca Pompeii. O serie de inscripţii au fost descoperite pe partea exterioară a porţilor cetăţii, înregistrând acţiunea unui agent al lui Vespasian, un ofiţer pe nume Titus Suedius Clemens, care „a întreprins o cercetare în legătură cu terenurile din domeniul public însuşite de persoane particulare, a efectuat măsurători şi le-a restituit oraşului Pompeii". În spatele acestui text se află un motiv obişnuit de dispută în lumea romană: pământurile din proprietatea statului erau luate în stăpânire ilegală de particulari, iar statul – fie Roma însăşi, fie o comunitate locală – se străduia după aceea să le recupereze. În cazul evocat, anumiţi istorici au bănuit o intervenţie spontană din partea noului împărat, Vespasian, care ar fi jucat, pare-se, rolul proaspătului măturător prin finanţele imperiale. Este însă mult mai probabil ca pompeienii din consiliul local să i se fi adresat împăratului, la fel ca nucerienii mai înainte, solicitându-i ajutorul în acţiunea lor de a-şi recupera proprietatea comunitară, motiv pentru care fusese delegat respectivul Clemens. Acesta era un profesionist al războiului, un veteran, şi jucase un rol infamant în războaiele civile care-l

aduseseră la putere chiar pe Vespasian; Tacit îl încondeia ca fiind un militar agresiv, gata oricând să închidă ochii la încălcarea standardelor de conduită militară pentru a deveni mai popular în rândul oamenilor lui. Nu putem decât spera că va fi fost un caracter schimbat când a sosit la Pompeii pentru a lămuri disputele funciare de acolo. Cert este că a intervenit considerabil – fie la cerere, fie din proprie inițiativă – în treburile urbane. S-au păstrat o serie de notițe în care e trâmbițat sprijinul său public în favoarea unuia dintre candidații din alegerile următoare: „Vă rog să-l alegeți pe Marcus Epidius Sabinus ca *duumvir* cu puteri judiciare, sprijinit de Suedius Clemens". Câtă vreme a fost activ la nivel municipal, iarăși nu știm, dar se pare că erupția nu l-a prins acolo. în luna noiembrie din acel fatidic an 79 e.n., îl regăsim cioplindu-și numele pe așa-numita „statuie cântătoare a lui Memnon" (de fapt, o statuie de dimensiuni colosale a unui faraon, care producea un sunet straniu la ivirea zorilor), o atracție turistică romană din Egiptul profund.

Cert este că orașul Pompeii și-a dus existența, în mare măsură, în penumbra cetății Romei și că istoria, literatura, cultura și oamenii capitalei s-au întrețesut cu viața și societatea micului oraș, în moduri câteodată surprinzătoare. Dacă o parte a prăzii lui Mummius, cel care a jefuit Corintul, a sfârșit în oraș, la fel s-a întâmplat și cu cel puțin o parte din averea unuia dintre asasinii lui Iuliu Cezar. în grădina unei case de mici dimensiuni, a fost descoperit un splendid suport de masă din marmură, cu capete de leu sculptate, inscripționat ca fiind proprietatea lui Publius Casca Longus *(v.* Ilustrația 17). Respectivul a fost, aproape cu certitudine, primul care și-a înfipt pumnalul în fostul dictator, și se prea poate ca locuința să-i fi aparținut unui descendent al său. Dar mult mai plauzibil este, la cât de mică era casa, ca ea să nu fi fost o moștenire de familie, ci doar o piesă din averile lui Longus și ale celorlalți găsiți vinovați, vândută la licitație de viitorul împărat Augustus, care era nepotul de soră, fiul adoptiv și moștenitorul în toate privințele al lui Cezar, după asasinat. Indiferent de cum își va fi aflat drumul către Pompeii acel obiect, probabil că era – la fel cum era si

coloana etruscă – o curiozitate care le oferea un subiect de conversaţie vizitatorilor casei.

17. Care este legătura dintre Pompeii şi complotul împotriva lui Iuliu Cezar, din anul 44 î.e.n.? Numele unuia dintre asasinii dictatorului roman este înscris pe acest suport de masă, descoperit într-o casă de mici dimensiuni din oraş. Cea mai plauzibilă explicaţie este că obiectul a sfârşit prin a ajunge la Pompeii după ce posesiunile părţilor vinovate au fost vândute la licitaţie, la Roma.

în general, oamenii veneau de la Roma la Pompeii pentru afaceri sau de plăcere. Un grup de patru pietre de mormânt, care comemorau soldaţi din Garda Pretoriană, a fost descoperit recent într-unul dintre cimitirele pompeiene, numele acestora adăugându-se celor şase pretorieni cunoscuţi după „semnăturile” pe care şi le-au lăsat pe ziduri, sub formă de *graffiti.* Unii erau de rang relativ înalt; unul dintre morţi era un recrut care, la vârsta de douăzeci de ani, avea un stagiu de numai doi ani. Putem cel mult bănui ce anume căutau la Pompeii – poate că erau, precum Clemens, trimişi în misiune de împărat; poate că primiseră permisii din serviciul de gardă, pe care-l îndeplineau pe lângă membri ai familiei imperiale aflaţi în zonă; poate chiar îl însoţeau pe împărat într-o aşa-numită „vizită imperială” acolo, la Pompeii.

De fapt, multă energie savantă a fost consumată recent pentru a recrea detaliile unei vizite făcute în zonă de Nero şi Poppaea, în anul 64 e.n., la scurtă vreme după cutremurul devastator, vizită în cursul căreia se ştie că Nero însuşi a jucat pe scenă la Neapole. Sigur, este posibil ca perechea

imperială să fi trecut şi pe la Pompeii, dar dovezile în acest sens, cum era şi previzibil, sunt destul de superficiale comparativ cu ce este în mod obişnuit acceptat ca fiind o dovadă istorică sau arheologică. Cea mai puternică indicaţie o reprezintă două *graffiti*, descoperite în interiorul uneia dintre casele mari din oraş. Nefiind uşor nici de descifrat, nici de interpretat, ele s-ar *putea* referi la daruri în bijuterii şi aur făcute Venerei de cuplul imperial, poate chiar şi la o vizită făcută la templul zeiţei protectoare de către „Cezar" (adică Nero) – cu toate că există un inconvenient al acestei interpretări, şi anume că templul dedicat Venerei, dacă l-am identificat noi corect, era în stadiu de ruină la momentul respectiv. Chiar şi aşa, tot este o probă mai bună a legăturilor dintre Nero şi Pompeii decât picturile scoase la lumină într-o clădire care avea o suită complicată de săli de masă, recent descoperită la Moregine, lângă incinta oraşului înghiţit de lavă. Pornind de la observaţia că un portret înfaţişân- du-l pe Apollo, de pe zidurile casei, seamănă clar cu împăratul *{v.* Planşa III), arheologii au venit cu supoziţia că acolo se afla punctul de escală, adică reşedinţa imperială de ocazie, în care Nero a locuit pe durata vizitei sale în oraş – o fantezie demnă de cel mai inventiv dintre colecţionarii de antichităţi din secolul XVIII.

Un alt *graffito* ilustrează grija de care trebuie să dăm dovadă când interpretăm asemenea dovezi. Inscripţia latină suna: *Cucuta a rationibus Neronis.* Expresia *a rationibus* are drept echivalent modern aproximativ un termen precum „socotitor" sau „contabil". Prin urmare, totul a fost interpretat ca o simplă semnătură a lui „Cucuta, contabilul lui Nero", ca- re-şi scrisese numele pe un perete, eventual în timp ce-şi însoţea stăpânul în vizita făcută de împărat la Pompeii. Dar atunci s-ar pierde tot hazul glumei: *cucuta* (sau, mai uzual, *cicuta)* însemna, pe latineşte, „otravă". Mult mai plauzibil este că inscripţia era o mâzgăleală satirică împotriva lui Nero, decât autograful unui om care purta un nume destul de bizar. „Otrava [e] contabilul lui Nero" sună mai convingător ca fiind o aluzie glumeaţă la toate acuzaţiile celor care pretindeau că Nero, aflat în dificultăţi financiare, îi otrăvea pe oameni ca să pună mâna pe averile lor. Cineva

de la Pompeii era, deci, la curent cu asemenea bârfe din jurul împăratului.

Pentru un eventual vizitator din anul 79 e.n. însă, cel mai frapant aspect al conexiunilor dintre Roma şi Pompeii ar fi fost dat de diversele moduri în care societatea din oraş, clădirile şi arta pompeiene fie reproduceau, fie reflectau preocupările sau chiar arhitectura din capitală. Acestea mergeau de la configuraţia Forului, cu templul său dedicat lui Iupiter, Iunonei şi Minervei, care se înălţa la un capăt, ca simbol de „romanitate", trecând prin câteva clădiri sacre, închinate cultului religios al împăraţilor, până la copierea, în perfectă cunoştinţă de cauză, a unor monumente romane celebre. În faţa uneia dintre cele mai mari clădiri din For, a Euma- chiei (numită astfel după femeia care a finanţat construcţia ei, în secolul I e.n.), se află două „citări" izbitoare după capitală. Funcţia respectivei structuri vaste rămâne discutabilă (a fost propusă ideea utilizării ei ca sediu corporatist al breslei piuarilor sau, mai recent, ca piaţă de sclavi), dar, pe faţada ei, sub porticul aliniat la restul edificiilor din For, se află două inscripţii mari, cioplite în zid, sub două nişe, care odinioară trebuie să fi adăpostit statui. Una dintre aceste inscripţii enumera faptele eroice – chiar dacă mitice – ale lui Enea (eroul din *Eneida*, care a scăpat din infernul de la Troia şi a venit în Italia, să întemeieze cetatea Romei, noua Troie). Cealaltă prezenta faptele lui Romulus, un alt întemeietor mitic al Romei. Ambele texte derivau din alte inscripţii similare, care lăudau realizările câtorva sute de eroi romani, inclusiv ale lui Enea şi Romulus, şi tronau în Forul lui Augustus de la Roma, ca piese de rezistenţă ale monumentului înălţat de cel dintâi împărat.

Acelaşi vizitator prezumtiv al oraşului Pompeii ar fi remarcat ecouri punctuale, mai puţin formale, în legătură cu acelaşi monument celebru. Faţada unei ţesătorii (în care pânzeturile se şi ţeseau, se şi spălau) de pe

18. Pe zidul exterior al unei ţesătorii din Pompeii se găseau reprezentări pictate a doi dintre fondatorii Romei. Această imagine a lui Romulus, ducând armura inamicului său învins, îi făcea pandant alteia similare, care-l înfăţişa pe Enea scoţându-şi tatăl, pe Anchise, din Troia în flăcări. Ambele se bazau pe sculpturi amplasate în Forul pompeian, care copiau, la rândule, sculpturi din Roma.

strada mare, numită astăzi *Via dellAbbondanza*> era împodobită cu două remarcabile picturi. Una îl înfăţişa pe Romulus, purtând un trofeu al victoriei *(u* Ilustraţia 18), iar cealaltă pe Enea, purtându-l pe bătrânul său tată, Anchise, pe care tocmai îl scosese din cetatea în flăcări a Troiei. Un spiritual de la Pompeii nu numai c-a recunoscut această din urmă imagine ca fiind cea descrisă de Vergiliu în *Eneida*, ci a şi scrijelit sub ea o parodie la primul vers („Armele cânt şi pe bărbatul...") din epopee: „Nu armele cânt şi nu pe bărbatul, ci pe piuarii..." Aceste picturi trebuie să fi fost recognoscibile şi într-un sens mai specific. Pentru că, având în vedere descrierile decoraţiunilor din Forul lui Augustus de la Roma – câte s-au păstrat –, imaginile de pe faţada prăvăliei piuarilor evocau două grupuri statuare celebre – unul înfaţişându-l pe Enea, celălalt, pe Romulus –, care se mândreau de locul ocupat acolo. Motive să presupunem că pictorul le-ar fi copiat direct din Forul de la Roma nu există. Cea mai plauzibilă variantă este că le-a pictat după statuile care tronau deasupra inscripţiilor din exteriorul clădirii Eumachiei – aproape cert reprezentându-i pe Enea şi pe Romulus, iar acele statui, mai mult ca sigur, erau şi ele copii (ca şi inscripţiile) ale celebrelor modele de la Roma.

Aici, micul oraş Pompeii ajunge să râdă la urmă. Pentru că

şi statuile originare, cele din Forul lui Augustus de la Roma, s-au pierdut. Cele două picturi, copii ale copiilor, care împodobeau faţada unui atelier din- tr-un orăşel oarecare, au rămas cele mai bune dovezi păstrate ale unui proiect imperial major şi ale unei scheme decorative romane. Este şi o bună ilustrare a legăturilor complexe, inextricabile, existente chiar şi astăzi între Roma şi Pompeii.

CAPITOLUL II VIAŢA STRĂZII

Sub picioarele tale

Fiecare vizitator modern îşi aminteşte străzile de la Pompeii: suprafeţele lucioase, compuse din blocuri mari de piatră vulcanică neagră; şanţurile adânci săpate în ele de circulaţia carelor de-a lungul anilor (şi la fel de periculoase pentru gleznele din secolul XXI cum vor fi fost, cu siguranţă, şi pentru cele din secolul I e.n.); trotuarele înalte, pe alocuri ajungând şi la un metru deasupra nivelului străzii; şi pietrele de trecere, atent plasate, astfel încât să le permită pietonilor să traverseze drumurile fără să fie nevoiţi să facă salturi acrobatice, dar, totodată, destul de depărtate una de alta pentru ca mijloacele de transport pe roţi din Antichitate să poată trece şi ele fără efort prin spaţiile goale.

Scena străzilor pompeiene este atât de memorabilă pentru că îi creează vizitatorului sentimentul implacabil al unui eveniment iminent. Şanţurile sunt aproape un echivalent al urmelor de picior din Antichitate, mărci nesterse ale mişcării oamenilor si ale trecerii carelor de odinioară, care-si vedeau de treburile lor zilnice pe aceleaşi străzi care acum se întind în faţa noastră. Iar când ţopăim de pe o piatră pe alta, de la un trotuar la celălalt, o parte din tot hazul constă în a şti că păşim chiar pe urmele paşilor multor mii de pietoni romani care ne-au precedat. Sau, cel puţin, pentru noi, vizitatorii obişnuiţi, în asta constă o parte a hazului. Când papa Pius al IX-lea a vizitat situl, în 1849, ca multe alte celebrităţi, s-a considerat că era mai bine „să-l scutim pe Sanctitatea Sa de o lungă plimbare printre ruine”, aşa încât mai multe pietre de trecere au fost scoase, pentru a-i permite trăsurii papale – care avea, bineînţeles, un alt ecartament al roţilor decât carele romane străvechi – să

treacă printre ele. Unele n-au mai fost puse la loc niciodată.

19. O scenă tipică pentru Pompeii. Strada din imagine duce la Poarta Vezuviului şi la *castellum aquae* („castelul de apă”), care se zăreşte la capătul ei. Din loc în loc, la intervale regulate, şiruri de pietre de trecere traversează strada între cele două trotuare înalte.

Capitolul de faţă va face o analiză atentă a străzilor şi a trotuarelor din oraşul antic. Aşa cum se întâmplă atât de frecvent la Pompeii, cele mai mărunte urme păstrate sub tălpile noastre, care de multe ori trec neobservate pentru cei ce se plimbă astăzi prin oraş, pot fi puse în valoare pentru a evidenţia tot felul de aspecte interesante şi neaşteptate ale vieţii romane – o imagine deopotrivă familiară şi profund străină. Vom descoperi zone pietonale, străzi cu sens unic, măsuri de fluidizare a traficului, reparaţii stradale, oameni ai străzii şi gunoaie; printr-o atentă muncă detectivistică, vom arunca o privire asupra eforturilor private pe care le presupunea menţinerea în bună funcţionare a oraşului şi a arterelor sale de circulaţie. În plus, vom descoperi şi o mulţime de lucruri surprinzătoare, care se petreceau pe străzile şi în pieţele din Pompeii (printre altele, un exemplu de pedeapsă corporală drastică aplicată unui biet şcolar), ca să nu mai vorbim despre apa deconcertant de prezentă pe oriunde am lua-o. Pompeii semăna mult mai mult cu Veneţia decât ne vine să credem celor mai mulţi dintre noi.

O mare parte din elementele care dovedesc aceste lucruri sunt date chiar de pietrele de construcţie din edificiile oraşului, de bornele din traficul antic, de urmele pe care le-au lăsat generaţii întregi de căruţe, frecându-şi roţile de pavaj, sau de şi mai multele generaţii de mâini care s-au sprijinit de ghizdurile fântânilor din oraş. Dar ne putem inspira şi dintr-o serie de picturi fantastice, care ne ajută să ne facem o idee despre viaţa străzii de sub colonadele din Forul de la Pompeii.

Prima întrebare este una pe care adeseori uităm s-o punem când ţopăim peste pietrele de trecere, de la un trotuar către celălalt. De ce erau atât de înalte trotuarele din oraş? Există două răspunsuri la o asemenea întrebare. Ambele creează o imagine a străzilor pompeiene, surprinzător de contrastantă cu starea lor de astăzi, când sunt curăţate în mod regulat, aranjate şi primenite – murdărite doar de câte o sticlă de apă golită şi aruncată la întâmplare sau de vreun plan al oraşului scăpat din mână.

Primul răspuns este *mizeria*. Istoricii sunt împărţiţi când vine vorba despre cât de murdar trebuie să ne imaginăm că era un oraş roman mediu, în mare măsură fiindcă – aşa cum se întâmplă de obicei – dovezile găsite în textele autorilor antici sunt ca o sabie cu două tăişuri. Pe de-o parte, avem plângerile poetului satiric roman Iuvenal, care şi-a făcut o profesiune din a-şi exprima indignarea şi din a-şi împroşca fierea în legătură cu starea străzilor din capitala imperiului, pe lângă multe alte nemulţumiri. El vine cu o critică acidă la adresa pericolelor unei plimbări la ceas de noapte printre locuinţele supraînălţate şi de pe-o parte, şi de pe cealaltă parte ale străzii:

> *Acum ia seama la alte şifelurite primejdii ale nopţii: gândeşte ce distanţă e de la acoperişurile înălţate în văzduh, de unde o ţiglă te poate lovi-n cap; gândeşte de câte ori blide crăpate sau ciobite cad de la ferestre, cu câtă greutate izbesc şi lasă urme, stricând piatra pavelei. Ai putea trece drept tembel şi imprudent faţă de accidente dacă te-ai duce la o cină, fără să-ţi fi făcut testamentul: ai tot atâtea şanse de-a muri, câte ferestre luminate stau deschise când treci pe*

lângă ele-n acea noapte. La urma urmei, ai putea să doreşti şi să-ţi urezi – o jalnică dorinţă – ca ele să se mulţumească a-ţi vărsa în cap doar nişte lighene cu lături. *

încă şi mai puţin apetisantă e povestea spusă de biograful Suetoniu despre un incident de la începutul carierei, care avea să-l ducă pe Vespasian până pe tronul împăraţilor – el a murit cu doar câteva luni înainte ca Vezuviul să erupă. Zice-se că Vespasian stătea, într-o bună dimineaţă, şi-şi lua micul dejun, când un amărât de câine vagabond i-a intrat în casă, gonind cât îl ţineau picioarele, şi i-a lăsat viitorului împărat, sub masa cu micul dejun, o mână de om, pe care o înşfacase în bot de la întretăierea de străzi din apropiere. Pentru Suetoniu, acesta nu era un indicator al halului în care se găsea tot acel cartier, ci un semn prevestitor al viitoarei ascensiuni a lui Vespasian până la treapta măreţiei (pentru că, în limba latină, *manus* însemna „mână", dar şi „putere").

Pentru cei care tolerau, însă, imaginea sinistră a străzilor din Roma, pline de câini vagabonzi, excremente azvârlite pe fereastră din oalele de noapte şi bucăţi de cadavre omeneşti amestecate cu alte resturi, există şi alte dovezi, contradictorii, care pot fi puse la bătaie. La numai câteva rânduri după ce relatează despre mâna de om, Suetoniu povesteşte un alt incident din tinereţea lui Vespasian. Abia împlinise 30 de ani şi fusese ales în funcţia de edil al Romei (*aedilis*), care avea în responsabilitate menţinerea curăţeniei în cetate, de la clădirile publice şi temple până la bordeluri şi străzi. Se spune că Vespasian şi-ar fi neglijat în asemenea măsură îndatoririle de curăţare a străzilor, încât împăratul Caligula îi dăduse o pedeapsă corespunzătoare: ordonase ca edilul să fie tăvălit prin noroi şi înveşmântat, apoi, în toga oficială. Suetoniu vede un alt semn prevestitor aici, deşi nu ne convinge prea tare. Oricum, profeţie a puterii viitoare sau nu, pedeapsa presupune un interes considerabil arătat de autorităţile cele mai înalte pentru menţinerea curăţeniei în oraş.

Putem enumera şi soluţii venite din comunităţi locale de pe întinsul imperiului roman, despre anumite improvizaţii

* Iuvenal, *Satira III,* w. 268-277: versiune românească de George Guţu, în volumul Iuvenal, Satire, Bucureşti, Univers, 1986, p. 51.

pline de ingeniozitate, menite să rezolve sarcina descurajantă de a înlătura gunoiul. La vreo trei secole după distrugerea oraşului Pompeii, aflăm despre un aranjament isteţ de la Antiohia (din provincia Siria), prin care oamenii de la ţară, care-şi aduceau produsele să le vândă la piaţă, în oraş, erau obligaţi ca, la plecare, să-şi folosească animalele de povară pentru a transporta în afara zidurilor cetăţii molozul rezultat din construcţii. N-a durat mult. Agricultorii au ridicat obiecţii faţă de această impunere, şi plângerile lor au ajuns la urechile împăratului.

Unde anume se aflau străzile de la Pompeii, pe scara curăţeniei – între foarte murdar şi foarte curat –, nu ştim. Niciun arheolog nu a cercetat vreodată sistematic materialul care se afla pe suprafaţa străzii în momentul în care s-au aşternut straturile de piatră ponce. Şi, cu toate că putem presupune că edililor din Pompeii le reveneau aceleaşi sarcini ca şi omologilor de la Roma, nu avem cum şti dacă igiena stradală se număra printre priorităţile lor, nici dacă aveau măcar voinţa, ca să nu mai pomenim de resursele necesare, pentru a menţine curăţenia oraşului. Există motive să credem, aşa cum se va putea vedea, că ocupanţii caselor îşi asumau o anumită responsabilitate în privinţa trotuarelor din faţa propriilor clădiri. Dar bănuiala mea este că arterele de circulaţie în sine erau cu mult mai murdare decât au tendinţa de a arăta cele mai multe reconstituiri moderne, înfloritoare, ale vieţii de la Pompeii.

Asta pentru că Pompeii nu era o comunitate care să fi avut o colectare la nivel municipal şi în mod regulat a gunoiului. Chiar dacă nu se aruncau în stradă cantităţi uriaşe de resturi comerciale sau casnice (deşi, probabil, o parte a lor se arunca), caii, asinii şi catârii, care constituiau mijloacele de transport principale, cu siguranţă îşi lăsau balegile pe străzi. Şi e greu de crezut că toţi acei pompeieni care locuiau în câte o singură cameră deasupra cârciumilor sau prăvăliilor proprii, camere care nu aveau întotdeauna facilităţi de evacuare a deşeurilor biologice, nu găseau măcar din când în când mai convenabil să urineze de-a dreptul în stradă. O parte considerabilă a fecalelor şi urinei produse de oameni din tot oraşul (6 500 de tone pe an, la o

estimare foarte aproximativă) sfârşeau, mai mult ca sigur, pe arterele de circulaţie publică. Era o problemă suficient de gravă pentru a se justifica inscripţionarea, ici şi colo, a câte unui anunţ-avertisment, care suna cam aşa: „Căcăciosule, fa bine şi mai ţine-te până după ce ai trecut de locul ăsta”. Coborând pe suprafaţa propriu-zisă a drumului, riscai nu numai să te alegi cu o gleznă sucită, ci, mai curând, să calci în vreun amestec puturos de balegă de animal (fiecare cal producând în jur de zece kilograme zilnic), plante putrezite şi excremente umane – totul fiind, pentru a completa imaginea, cu siguranţă acoperit de muşte.

Cu toate acestea, numai mizeria nu poate constitui unicul răspuns la întrebarea de ce erau atât de înalte acele trotuare. Dacă ar fi aşa, ne-am vedea obligaţi să tragem concluzia – puţin probabilă – că locuitorii oraşului din apropiere, Herculaneum, unde nu s-au găsit pietre de trecere, nici trotuare exagerat de înalte, erau mai curaţi şi mai ordonaţi decât vecinii lor de la Pompeii. De fapt, oricine a vizitat oraşul în timpul unei ploi torenţiale şi-a dat seama, probabil, care era motivul prioritar pentru felul cum erau aranjate lucrurile la Pompeii – *apa*. Când plouă torenţial, străzile se transformă în torente, pentru că oraşul e construit pe un teren cu pante, pe alocuri foarte abrupte, dinspre nord-vest către sud-est (Poarta Stabiană este cu 35 de metri mai jos decât Poarta Vezuviană); plus că are prea puţine canale de scurgere subterane, în comparaţie cu Herculaneum. Funcţia străzilor era şi aceasta: să colecteze apa de ploaie şi s-o canalizeze afară din oraş, prin orificiile din ziduri, sau către canalele colectoare, atâtea câte erau, majoritatea în jurul Forului. Chiar şi în lipsa ploilor, apa – furnizată, în ultimii o sută şi ceva de ani de existenţă a oraşului, prin apeducte – se revărsa pe drumuri din fântânile nenumărate aflate pe străzi ori din consumul casnic şi al termelor.

Cu alte cuvinte, străzile erau, totodată, şi canale de scurgere a apei, şi gropi de gunoi. Un lucru care poate fi spus în favoarea unei asemenea stări a lucrurilor este că ploile torenţiale, care cădeau din când în când, şi revărsarea de şuvoaie pe care o provocau trebuie să fi ajutat la

curăţarea străzilor de toate acele resturi în putrefacţie.

Bulevarde şi alei dosnice

Cei mai mulţi pompeieni din Antichitate, la fel ca şi cei mai mulţi vizitatori moderni, îşi petreceau cea mai mare parte a timpului pe străzile oraşului. Aceasta nu era, pur şi simplu, o consecinţă a climei călduroase, nici a vreunui „stil de viaţă mediteranean”, care presupunea un trai tihnit. Mulţi dintre locuitorii oraşului antic Pompeii nu aveau de ales – trebuiau să-şi ducă existenţa pe-afară. Nu aveau unde altundeva să se ducă. E drept, familiile putred de bogate aveau suficient spaţiu în casele şi palatele lor mari: camere în care te puteai retrage în linişte, grădini umbroase, sufragerii somptuoase, chiar şi camere de baie particulare. Alţii, care nu jucau în aceeaşi ligă, locuiau totuşi destul de confortabil, în case cu cinci-şase camere. Şi mai jos pe scara bogăţiei, mulţi dintre locuitorii oraşului trăiau în câte o singură cameră, situată deasupra câte unei prăvălii, cârciumi sau atelier, care erau tot ale lor, fără să aibă, însă, o conductă de aprovizionare constantă cu apă şi, adeseori, nici mijloace de încălzire sau instalaţii de gătit – poate doar câte un biet mangal (care probabil că dubla probabilitatea izbucnirii unui incendiu de proporţii). Domiciliu compact destinat la origine unui singur ocupant – genul acesta de locuinţă va fi fost nu cu mult mai brează decât un dormitor înghesuit, ocupat de o familie cu trei sau patru membri. Pentru aproape toate nevoile lor de bază, aceşti oameni erau nevoiţi să iasă din casă: îşi aduceau apă de la fântânile din stradă, iar ca să mănânce, dincolo de pâine, fructe şi brânză, pentru orice fiertură simplă, care putea fi pregătită pe focul din mangal, trebuiau să se ducă la una dintre multele cârciumi şi ceainării, la care accesul se făcea direct de pe trotuare *(v.* Planşa IV). La Pompeii, am fi fost surprinşi să vedem că normele sociale funcţionau pe dos faţă de ale noastre. La noi, cei avuţi merg la restaurant, iar cei săraci îşi gătesc, în condiţii economice, acasă. La Pompeii, sărăcimea mânca în oraş.

Străzile din Pompeii, aşa cum e de aşteptat, se prezentau

sub multe forme şi la multe dimensiuni. Unele străduţe dosnice nu erau nici măcar pietruite, ci rămâneau drumuri de pământ sau nişte alei respingătoare printre clădirile locuibile; iar în perioadele mai timpurii din istoria oraşului, cele mai multe vor fi fost nişte pasaje înnoroite sau prăfoase, şi nu artere de circulaţie solide, atent amenajate, cum au devenit mai târziu. Unele, mai cu seamă rutele principale care traversau oraşul, erau destul de late, dar pe altele n-ar fi putut încăpea nici măcar o singură căruţă. Fiindcă tot a venit vorba, trebuie spus că toate străzile erau înguste după standardele noastre de azi, cele mai multe având o lăţime de mai puţin de trei metri. Dacă judecăm după dimensiunile carului descoperit în Casa lui Menandru – sau, mai precis, ale şinelor şi armăturilor de fier ale roţilor, care au fost descoperite –, în combinaţie cu urmele lăsate în resturile vulcanice, foarte puţine dintre acele străzi erau suficient de largi pentru a permite ca două atelaje să treacă unul pe lângă altul. În plus, când clădirile mai aveau încă înălţimea originară – adeseori având mai multe etaje –, chiar şi străzile cele mai largi păreau, cu siguranţă, mult mai înghesuite şi mai constrângătoare decât ni se par nouă astăzi.

20. Ubicuitatea falusului. Aici, un falus este cioplit într-o piatră din pavajul străzii. Dar indica el, oare, cu adevărat, aşa cum susţin unii, cel mai apropiat bordel?

Erau şi mult mai colorate, mai ţipătoare, mai ca şi cum ar fi zis „ia de-aici”. Picturi fruste marcau altarele religioase locale, situate adesea la intersecţii. Falusuri împodobeau pereţii, erau modelele decorative ale plăcilor de teracotă, iar

într-un caz, era unul cioplit chiar în suprafaţa străzii. (Explicaţiile moderne pentru această prezenţă stranie merg neconvingător de la „formă de a ura noroc” până la „formă de apărare împotriva deochiului”; cea pe care o avansează ghidurile turistice, că falusul ridicat chiar din stradă era un semn direcţional către bordelul din apropiere este, cu siguranţă, greşită.) Multe dintre case aveau, la origine, o coloratură bogată, în nuanţe de roşu, galben şi albastru – prin urmare, ofereau suprafeţe convenabile pentru sloganuri electorale (adeseori inscripţionate unele peste altele), anunţuri „De închiriat”, reclame pentru jocurile cu gladiatori sau, pur şi simplu, scrijeliturile artiştilor de ocazie pompeieni, autori de *graffiti*. „Mă şi mir că n-ai căzut, o, zid, încărcat cum eşti de mâzgăleli” – aşa suna o mostră de şmecherie răspândită prin tot oraşul Pompeii, în sensul c-a fost găsită scrijelită pe cel puţin trei ziduri din oraş, nefăcând, astfel, decât să se adauge fenomenului pe care-l deplângea.

Prăvăliile şi cârciumile îşi foloseau adesea laturile de la stradă pentru anunţuri pictate, prin care-şi făceau reclamă, îşi anunţau denumirile (cam cum fac astăzi pancartele de deasupra intrării la barurile englezeşti) şi, de obicei, se făleau cu cine ştie ce divinitate care avea rolul să le protejeze. Imaginile lui Enea şi Romulus, pe care le-am întâlnit în capitolul precedent, însufleţeau faţada unei spălătorii de textile. La numai două cvartale distanţă, ceea ce presupunem că era un stabiliment unde se ţe- seau şi vindeau stofe furniza o imagine şi mai impresionantă (*presupu- nem>* fiindcă nu a fost excavată, până acum, decât partea din faţă, aşa încât nu putem şti cu siguranţă ce activitate se desfăşura înăuntru). Pe o latură a intrării, zeiţa protectoare a oraşului, Venus, trecea într-un car tras de elefanţi; de partea cealaltă, Mercur, protectorul divin al comerţului, stătea în propriu-i templu, ţinând în mână un sac burduşit cu monede. Sub imaginea Venerei, se întindea o scenă cu lucrători ocupaţi cu dărăci- tul lânii şi producerea fetrului (patronul însuşi, probabil, arătând un produs finit în partea dreaptă); sub imaginea lui Mercur, stăpâna casei – ori poate doar o angajată – este ocupată să-şi vândă marfa (care astăzi pare să fie, în mare parte, formată din încălţări).

Din păcate, una dintre exemplificările cele mai strălucite ale acestui fel de pictură – care le-a stârnit imaginaţia vizitatorilor din secolul XIX— a

21. Prelucrători de lână la lucru. în partea stângă, un bărbat este ocupat să dărăcească lâna pe o masă joasă. în centru, patru bărbaţi se străduiesc să producă fetru dintr-un amestec de lână şi păr de animal, ţinute laolaltă de un liant lipicios (astfel obţineau romanii ceva ce era echivalent, pentru ei, cu „impermeabilul”). în extrema dreaptă a imaginii, dincolo de un alt dărăcitor, produsul finit este înfăţişat de un bărbat denumit, cu litere mici, Verecundus. Literele mari de deasupra fac parte dintr-un afiş electoral.

dispărut cu totul de la o vreme, căzând victimă intemperiilor. Peretele din faţă al unei cârciumi de lângă poarta pe care se ieşea din oraş către mare era decorat cu imaginea de mari dimensiuni a unui elefant, însoţit de un pigmeu sau doi, şi cu o inscripţie pictată, care zicea: „Sittius a refăcut Elefantul”. Sittius era ultimul patron, probabil, şi refâcuse fie pictura în sine, fie tot localul („La Elefant”). Dacă este aşa, purta un nume numai bun pentru patronul unei cârciumi – atât de bun, încât se poate bănui că era un fel de „marcă înregistrată”: cea mai bună traducere a numelui „Sittius” în limbile moderne ar fi „Setosul”.

Diferite străzi – şi diferite porţiuni ale aceloraşi străzi – aveau caracteristici substanţial diferite. Motivul se datora, în parte, diferenţei dintre străzile principale – pe care se aliniau prăvălii, cârciumi şi uşile de intrare ale caselor particulare mari sau mici – şi străduţele lăturalnice – înguste, puţin circulate şi întrerupte numai de câte o intrare de serviciu, ici şi colo. Pe una dintre aceste intrări – care despărţea între ele două cvartale urbane şi care avea faţadele clădirilor îndreptate către *Via dellAbbondanza* – circulau atât de puţini oameni, încât fusese parţial blocată de un turn de apă, iar ulterior „privatizată” de proprietarul uneia dintre casele mari adiacente, cu singura uşă care se deschidea direct spre

aleea respectivă. Indiferent dacă avusese autorizaţie de la consiliul orăşenesc sau, pur şi simplu, făcuse acest lucru cu de la sine putere, în virtutea bogăţiei sale – cum se proceda şi atunci, ca şi acum –, omul a baricadat ambele capete ale străduţei lăturalnice, creând astfel o anexă privată (loc de depozitare, ţarc pentru animale sau loc de parcare pentru căruţă), la care accesul se făcea din pivniţa propriei case.

Dar existau si nuclee considerabile de activitate caracteristice anumitor zone. Dacă intrai în oraş dinspre nord, chiar imediat după Poarta Herculaneum, de exemplu, dădeai peste o stradă pe care dominante erau afacerile ce ţineau de ospitalitate – o întreagă reţea de cârciumi şi hanuri, de-o parte şi de cealaltă a drumului, toate încercând să-i convingă pe trecători să cumpere, cu câteva monede, o băutură şi ceva de-ale gurii. Modele similare ai fi întâlnit şi la cealaltă intrare dinspre nord, Poarta Vezuviului, şi la Poarta Stabiană dinspre sud. Nu, însă, şi la celelalte şase porţi, ceea ce sugerează că pe rutele dinspre nord şi sud ajungeau în oraş ori părăseau cetatea cea mai mare parte a călătorilor – pentru că, de obicei, cârciumile urmează mulţimile, nu invers. Altfel spus, numai un pompeian fără minte şi-ar fi deschis un comerţ cu amănuntul acolo unde circulaţia călătorilor nu era una intensă.

Arheologi întreprinzători au încercat chiar să determine din ce direcţie anume se aşteptau patronii să le vină clienţii – după care era poziţionarea exactă a tejghelelor – şi de unde va fi avut potenţialul client o vedere cât mai bună a ceea ce i se oferea de mâncat si de băut. Nu stiu să spun dacă acesta nu e cumva un exces în tentativa de reconstituire a comportamentului romanilor. Dar concluzia trasă a fost că stabilimentele din jurul acestor două porţi îi ţinteau, în primul rând, pe cei care *intrau* în oraş, hrănindu-i pe călătorii înfometaţi, care tocmai sosiseră. În schimb, cele două cârciumi de pe drumul care ducea de la For până la Poarta Maritimă, dinspre vest, îşi aveau aţintite privirile (potrivit aceleiaşi logici) către oamenii care părăseau cetatea sau, cel puţin, către cei care veneau din direcţia Forului.

Există şi anumite lipsuri notabile de pe scena stradală, care semnalează caracterul divers al diferitelor zone. Mergând mai departe cu distribuţia cârciumilor, erau destul de puţine în zona Forului propriu-zis (deşi nu chiar atât de puţine câte s-ar zice astăzi că erau: ironia face ca trei să se fi aflat la câţiva metri de For, pe locul unde se ridică, în prezent, centrul modern de răcoritoare pentru turişti). De acolo, pornind spre est pe *Via dell'Abbondanza*, mai erau cel mult două, până se ajungea la intersecţia cu *Via Stabiana.* Din acel punct, iarăşi se înmulţeau – chiar semnificativ: peste douăzeci de locuri în care se vindeau mâncare şi băutură au fost identificate pe o distanţă de 600 de metri –, conferindu-i acelei porţiuni estice din Calea Abundenţei un „aer" foarte diferit. Această realitate a dat naştere la tot felul de speculaţii, inclusiv ideii că autorităţile pompeiene preveneau la modul activ deschiderea unor astfel de stabilimente – fiindcă erau asociate cu fapte reprobabile – în principalele zone protocolare şi ceremoniale din oraş.

Poate. Dar e *cert* că Forul din Pompeii, cu toate clădirile sale publice – temple, altare, zone comerciale şi aşa mai departe –, nu semăna câtuşi de puţin cu pieţele centrale din oraşele italiene moderne, cu câte o cafenea la fiecare colţ de stradă, menite să ofere plăcere şi relaxare, în aceeaşi măsură în care oferă oportunităţi de afaceri. Fără îndoială că această imagine a Italiei moderne l-a convins pe Sir William Gelfi, un *bon viveur** şi una dintre autorităţile de frunte în materie de Pompeii de la începutul secolului XIX, să afirme că acea clădire din For pe care noi o cunoaştem ca fiind piaţă – sau *macellum* – funcţiona, în parte, şi ca restaurant, despărţiturile dintr-o parte a ei fiind menite să ofere posibilitatea de a cina în intimitate. La urma urmelor, ce rost are o *piazza* centrală dacă nu poţi mânca nicăieri în ea?

Mai semnificative, însă, decât diferenţele care existau între o parte a oraşului Pompeii şi alta erau similitudinile de ordin general în privinţa peisajului urban, peste tot în oraş. În sensul acesta, Pompeii nu se aseamănă câtuşi de puţin cu majoritatea metropolelor occidentale actuale, unde regula tinde să fie ceea ce specialiştii în geografie socială numesc

* Sir Wiliam Gell (1777-1836), arheolog şi ilustrator englez.

„zonare”. Asta înseamnă că diversele activităţi (indiferent dacă sunt comerciale, industriale sau rezidenţiale) au tendinţa, în prezent, să se concentreze în diferitele părţi ale zonei urbane, caracteristicile străzilor schimbându-se în mod corespunzător: de exemplu, străzile unei zone rezidenţiale din suburbii sunt considerabil diferite – nu numai ca dimensiuni, ci şi ca dispunere şi ca relaţionare cu construcţiile adiacente – de cele din centrul comercial. Asemenea diviziuni tipice par să existe şi în cadrul acestui aranjament, între cei bogaţi şi cei săraci, iar uneori chiar şi între diferitele rase. În linii mari, chiar şi în comunităţile relativ mici (localităţile din mediul rural sunt altă poveste), oamenii cu bani locuiesc separat de cei fără bani: blocurile de apartamente cu multe etaje nu stau zid în zid cu vilele celor avuţi – se găsesc în alte părţi ale urbelor.

S-au făcut încercări eroice de a detecta, la Pompeii, o „zonare” de un fel sau altul. Arheologii au scos în evidenţă, de exemplu, „zonele de distracţie”, dar asta nu însemna, practic, decât Amfiteatrul şi teatrele – nimic nu aducea măcar, nici pe departe, cu ceea ce astăzi numim „Broadway” sau „West End”*. Ei au susţinut, nu fără noimă, dar nici concludent, că sectorul de nord-vest al oraşului Pompeii conţinea o sumedenie de case mari, ale unor oameni avuţi, la fel ca şi porţiunea din extremul vestic al oraşului, cu vederile sale miraculoase către mare. Şi au încercat să schiţeze dacă nu un district cu felinare roşii în sensul modern al termenului, măcar nişte zone asociate cu diverse forme de „comportament deviant”, de la comerţul cu sex până la jocurile de zaruri (proiect făcut şi mai complicat de controversele prelungite legate de numărul de bordeluri din Pompeii şi de cum le putem identifica în prezent).

Dar adevărul simplu este că oraşului Pompeii îi lipseau nu numai zonarea la care ne aşteptăm astăzi, ci şi o distincţie semnificativă între cartierele de locuinţe rezervate elitelor sau celor care nu făceau parte din elite. Şi nu-i vorba numai

* *Broadway* („Strada Mare”) este o denumire dată mai multor artere de circulaţie din diferite oraşe americane, cea mai cunoscută fiind cea din Manhattan (New York), pe care se află toate marile teatre; *West End* („Partea de Vest”) este o denumire foarte răspândită în mai toată lumea vorbitoare de limbă engleză, cea mai cunoscută fiind cea de la Londra, care defineşte o zonă cu numeroase atracţii turistice, inclusiv teatre.

despre faptul că proprietăţile rezidenţiale ale celor mai bogaţi coexistau cu stabilimente mult mai umile. Eleganta Casă a Vestalelor, de exemplu, îşi avea intrarea principală în mijlocul tuturor cârciumilor din apropierea Porţii Herculaneum şi se afla aproape uşă-n uşă cu câteva fierării zgomotoase. Mai mult decât atât, modelul devenit standard în oraş era ca reşedinţele cele mai impunătoare să aibă mici prăvălii sau ateliere – în general, unităţi comerciale –, care funcţionau pe laturile dinspre stradă, ca părţi integrante ale proprietăţilor principale, dar administrate, în mod curent, nu de stăpânul casei, ci, aproape sigur, de cei dependenţi de el sau de chiriaşi. Iată de ce vizitatorii Casei Faunului vor fi descoperit cele două intrări principale în acest cvasipalat sub forma unor ganguri care treceau printre cele patru prăvălii înşirate la stradă şi duceau în spatele lor. Un asemenea model este asemănător celui din oraşele moderne timpurii. În Londra secolului XVIII, conacele bogaţilor din Piccadilly erau lipite, zid în zid, cu spiţeri, pantofari, bărbieri sau tapiţeri. Şi, cu toate ideile noastre preconcepute în materie de zonare, exact acelaşi lucru găsim şi în ziua de astăzi la Napoli. Atelierele şi prăvăliile napolitane, care ocupă spaţiile mici de la parterul unor conace mari, ne ajută să ne facem o idee cât mai apropiată despre cum arăta oraşul antic Pompeii.

Nu putem decât presupune cum resimţeau locuitorii această surprinzătoare juxtapunere de funcţionalităţi şi avuţii. Dar bănuiala mea este că, pentru ocupanţii bogaţi ai Casei Vestalelor, va fi fost mai simplu să ignore ciocănitul constant de la fierărie şi gălăgia clientelei de noaptea-târziu a cârciumilor, decât le va fi fost prăvăliaşilor săraci să ignore bogăţia parcă fără margini şi opulenţa celor care trăiau dincolo de pereţii micilor afaceri cu care se îndeletniceau. Oricât de separatoare ar putea părea, zonarea prezintă şi anumite avantaje – măcar săracii nu sunt obligaţi să trăiască având mereu în faţa ochilor privilegiile vecinilor putred de bogaţi.

22. în această intersecţie se află atât o fântână stradală, cât şi unul dintre cele o duzină şi ceva de turnuri de apă din oraş. „Castelul de apă” alimenta câte un rezervor din vârful fiecărui turn, de unde apa era distribuită proprietăţilor din jur. Scopul acestui transfer era reducerea presiunii apei, care altminteri s-ar fi prăvălit cu prea multă forţă de la *castellum* până la utilizatori.

Apa : ce şi cum

Istoriile străzilor pompeiene – priviri fugare asupra modului în care erau folosite şi de către cine – pot fi, totuşi, reconstituite din urmele rămase pe teren. Uneori, acestea sunt atât de clare, încât sar în ochii oricui. Am notat deja prezenţa pietrelor de trecere peste apă şi noroaie; asemenea pietre erau amplasate strategic la întretăieri de străzi, în alte puncte de traversare foarte circulate şi, pe alocuri, în dreptul portalurilor de acces în casele cele mai mari, pentru comoditatea proprietarilor bogaţi şi a musafirilor care-i vizitau. Elemente aproape la fel de memorabile de pe scena stradală, pentru majoritatea vizitatorilor moderni, sunt acele turnuri de apă şi, mai cu seamă, fântânile de pe străzi – peste patruzeci dintre ele s-au păstrat –, răspândite în tot oraşul, ca să fie la îndemâna oricui; s-a calculat că foarte puţini pompeieni trăiau la mai mult de 80 de metri de cea mai apropiată fântână.

Turnurile şi fântânile constituiau, în egală măsură,

elemente ale unui sistem complex de furnizare a apei prin ţevi aductoare, de la un *caste- llum aquae* („castel de apă"), alimentat, la rândul său, printr-un apeduct, direct de la munte şi situat înăuntrul zidurilor cetăţii, chiar lângă Poarta Vezuviului – o inovaţie care înlocuia sistemul anterior de furnizare, bazat pe puţuri de mare adâncime şi apă de ploaie. Acest nou serviciu (imortalizat, cu mai multă sau mai puţină acurateţe, în cartea de mare succes a lui Robert Harris intitulată *Pompeit)* a fost considerat iniţial ca datând din anii 20 ai secolului I e.n., adică din ultima perioadă a domniei celui dintâi împărat, Augustus, dar alte lucrări, mai recente, susţin că primii pompeieni care au beneficiat de un sistem public de furnizare de apă prin conducte – chiar dacă îmbunătăţit sub Augustus – au fost coloniştii aduşi aici de Sulla cu vreo şaizeci de ani mai devreme.

Turnurile de apă, vreo douăsprezece, construite din beton şi având pereţii tapetaţi cu piatră locală sau cu cărămidă, înalte de până la şase metri, cu un rezervor de plumb în partea de sus, erau puncte intermediare în sistem şi distribuiau apa prin conducte de plumb, care treceau pe sub trotuare, până la fântânile publice şi la locuinţele particulare din zona fiecărei fântâni; proprietarii locuinţelor respective plăteau, mai mult ca sigur, o taxă pentru acest serviciu. Probabil că s-a întâmplat ceva rău cu sistemul acesta de furnizare de apă chiar înaintea erupţiei, pentru că e clar, după şanţurile goale umplute cu material vulcanic, faptul că, la vremea distrugerii, se făcuseră săpături în trotuare, în mai multe locuri din oraş, iar conductele de apă fuseseră îndepărtate. Probabil că se încercase, în mod intempestiv, să fie verificate şi reparate pagubele provocate sistemului de aprovizionare cu apă de cutremurele care au precedat erupţia finală, devastatoare.

Arheologii au făcut speculaţii, în sensul că probleme similare ar putea explica de ce, pe o străduţă lăturalnică (dintre Casa îndrăgostiţilor Căşti şi Casa Zugravilor la Lucru), haznalele în care se vărsau latrinele casnice fuseseră golite, iar ceea ce conţinuseră fusese lăsat sub forma unor grămezi insalubre chiar în drum, în momentul dezastrului – deşi e mai

puţin clar de ce zgâlţâiturile seismice ar fi putut afecta funcţionarea haznalelor. Poate că este, şi acesta, un indiciu al stării în care se aflau, de obicei, aleile dosnice pompeiene.

Dincolo de faptul că erau puncte de redistribuire, turnurile de apă îndeplineau şi o funcţie hidraulică, oferind un minunat exemplu de inginerie romană. De vreme ce o pantă relativ abruptă le despărţea de castelul de apă, construit în punctul de maximă înălţime al oraşului, însemna că presiunea apei va fi fost *prea* puternică mai ales în zonele joase ale oraşului, din partea de sud. Colectând apa în bazinele pe care le susţineau şi dându-i drumul apoi să curgă mai jos, turnurile de apă ajutau la reducerea presiunii. În schimb, contribuiau şi ele la apa revărsată pe străzi: depozitele de calcar, vizibile şi astăzi pe părţile exterioare ale unora dintre turnuri, indică faptul că nu era ceva neobişnuit ca preaplinul să dea pe dinafară.

Fântânile sunt o caracteristică si mai obişnuită decât turnurile. Cele mai multe dintre ele urmau acelaşi plan general: dintr-un jgheab mare, curgea un şuvoi constant de apă; dedesubt, era un bazin care avea menirea să colecteze o parte a surplusului şi care era făcut din patru blocuri mari de stâncă vulcanică. De obicei amplasate la joncţiunile şi întretăierile de drumuri, unele bazine ieşeau în afara marginii trotuarului, în plin trafic; prin urmare, pentru a fi protejate, ca să nu sufere stricăciuni din cauza trecerii căruţelor şi a furgoanelor de mărfuri, li se montau, de-o parte şi de alta, blocuri de piatră solide, echivalentele antice ale opritorilor din zilele noastre. Cei care beneficiau de furnizarea necesarului de apă la domiciliu nu se bazau pe acest serviciu public, dar cei mai puţin bogaţi îl foloseau – şi nu puţini, dacă judecăm după cât de uzate erau suprafeţele de piatră de pe ambele părţi ale fântânilor. Un truc al ghizilor locali de astăzi de la Pompeii constă în a demonstra cum se va fi format acel model distinctiv de uzură, de vreme ce, timp de un secol şi mai bine, pompeienii se vor fi aşezat, în şiruri nesfârşite, în spatele acelor jgheaburi, sprijiniţi în câte o mână de o parte sau de alta a lui şi ţinând găleata cu cealaltă mână sub

şuvoiul de apă care curgea prin jgheab.

Dacă vor fi devenit sau nu centrele unor asociaţii de cartier bine organizate, aşa cum bănuiesc astăzi unii savanţi moderni, aceste fântâni erau, cu siguranţă, locuri de întâlnire ocazională între locuitorii de condiţie mai degrabă umilă ai cartierelor pompeiene. Ba chiar, într-un caz anume, avem ocazia să vedem cum un proprietar de casă din apropierea unei fântâni a profitat de grupurile care, mai mult ca sigur, se adunau în jurul sursei de apă. Când o nouă fântână a fost construită foarte aproape de căsuţa lui – atât de aproape, încât o parte din construcţie a trebuit să fie demolată –, omul şi-a transformat camera din faţă în prăvălie.

Străzile cu sens unic

Dacă râcâim suprafaţa străzilor prin alte locuri decât pe la pietrele de trecere şi prin jurul fântânilor, dacă ne uităm atent la cum era organizată reţeaua arterelor de circulaţie a oraşului, găsim alte istorii, şi mai captivante şi pe care le putem reconstitui, în privinţa vieţii de pe străzile unui oraş roman. Cele mai vagi urme de pe suprafeţele trotuarelor sau ale străzilor trimit la unele dintre cele mai fascinante amănunte istorice.

În multe privinţe, planul schematic al sistemului stradal pompeian, atât de frecvent reprodus, induce în eroare. Fiindcă, aşa cum cei mai mulţi automobilişti riscă să descopere că o simplă hartă a unui oraş necunoscut nu-i avertizează care zone sunt exclusiv pietonale sau care străzi au sens unic, şi acest plan tinde să ascundă schemele concrete de mişcare din oraşul antic Pompeii. Imaginea circulaţiei libere, pe care o implică diagrama, este contrazisă de dovezile din teren. Şi aici găsim zone de restricţionam a traficului şi, după toate aparenţele, un anumit control

23. Bariere vechi şi noi în calea traficului. Aceste trei blocuri de piatră ilustrează interdicţia impusă circulaţiei între For, aflat în spatele privitorului, şi *Via dell'Abbondanza*, care trece prin planul îndepărtat. În partea stângă, autorităţile moderne ale sitului se folosesc de garduri de plastic pentru a-i ţine pe vizitatori departe de clădirile aflate în curs de restaurare.

asupra direcţiei acestuia. Lucrări mai recente – care au analizat din nou, cu maximă atenţie, şanţurile produse de roţi şi pietrele de trecere de pe un trotuar pe altul – au sugerat chiar că putem începe să reconstituim sistemul de unidirecţionalitate al străzilor pompeiene.

Străzile din Pompeii puteau fi închise vehiculelor cu roţi prin tehnici simple: cu nişte opritori mari de piatră fixaţi în mijlocul drumului, prin amplasarea de fântâni sau de alte obstacole în calea traficului sau construind trepte ori alte schimbări de nivel, inaccesibile atelajelor. Fiecare dintre aceste tehnici s-a dovedit utilă şi a fost pusă în practică pentru ca, măcar în fazele finale de existenţă a sa, Forul pompeian să fie o zonă exclusiv pietonală. Trebuie să ne scoatem din minte orice reconstituire fantezistă a pieţii centrale a oraşului, traversată în toate direcţiile de care şi căruţe. Fiecare punct de intrare în For era blocat vehiculelor de transport pe roţi: pe *Via dellAbbondanza*, de trei opritori de piatră şi un trotuar înalt; la intrarea de sud-est, de o fântână poziţionată strategic; şi aşa mai departe. Interesant este că nu numai vehiculele de transport pe roţi aveau accesul restricţionat în For. La fiecare punct de intrare, se mai disting

şi acum armăturile metalice al unei forme similare unei bariere sau porţi, care-i opreau să pătrundă în zonă chiar şi pe cei care veneau ca pietoni. Scopul precis al unor asemenea porţi a rămas necunoscut. Poate că erau menite să închidă zona pe timpul nopţii (cu toate c-ar fi trebuit să fie nişte bariere formidabile, ca să descurajeze vreun vandal neînfricat). Poate că erau folosite, cum s-a sugerat recent, când se ţineau alegeri în For, ca mijloc de a ţine sub control accesul la alegeri şi de a-i exclude pe cei care nu aveau drept de vot.

O piaţă centrală pietonalizată e un lucru. Dar schemele de circulaţie pompeiene nu se rezumau la atât. Pentru că traficul vehiculelor pe roţi era restricţionat şi pe *Via dellAbbondanza*> care era blocată la circa trei sute de metri mai departe, la intersecţia cu *Via Stabiana*, unde o scădere de nivel de peste 30 de centimetri o făcea de netrecut chiar şi pentru cele mai solide care. Această porţiune de stradă, cea dintre For şi *Via Stabiana,* nu era totuşi complet închisă circulaţiei, fiind accesibilă din câteva intersecţii situate spre nord şi spre sud. Evident însă, nu reprezenta o cale de acces uşoară, pe care să poată fi traversat oraşul, după cum indică harta la prima vedere. Şanţurile relativ puţin adânci lăsate de roţi indică şi faptul că nu avea de suportat un trafic intens (cu toate că un sceptic a susţinut şi faptul că absenţa relativă a şanţurilor poate fi explicată la fel de bine şi prin refacerea drumului nu cu mult timp înainte de anul 79 e.n.).
Mai există şi alte semne care indică faptul că această porţiune de drum era, într-un anume fel, specială. O parte a ei, secţiunea din faţa Terme- lor Stabiane, este neobişnuit de largă: se poate spune că forma, efectiv, o mică *piazza* triunghiulară la intrarea termelor. Plus că, tot pe această lungime de drum, spre deosebire de secţiunea dinspre est, putem observa că lipseau cu desăvârşire cârciumile şi tavernele.

E mai greu de spus în ce fel anume era „specială”. Dar o bănuială plauzibilă este că era vorba de amplasamentul acestei porţiuni din *Via dellAbbondanza*, între teatrele şi vechiul Templu al Minervei şi al lui Hercule dinspre sud şi Forul principal, cu templele sale şi celelalte clădiri publice.

De vreme ce era prea puţin folosită pentru circulaţia cotidiană şi nu era principala cale de transport, aşa cum şi-o imaginează astăzi cei mai mulţi oameni, poate că forma o porţiune a căii de procesiune, care lega între ele un centru civic de celălalt, de la For la Teatru sau de la Teatru la Templul lui Iupiter? Procesiunile constituiau un jalon al vieţii publice şi religioase din lumea romană, o manieră de a celebra divinităţile, de a face paradă cu imaginile divine şi simbolurile sacre în faţa poporului, de a cinsti cetatea şi pe conducătorii ei. Detaliile şi calendarul acestor ceremonii de la Pompeii s-au pierdut, dar e posibil să ne fi rămas urmele unui traseu predilect.

Pe *Via dellAbbondanza* sunt presărate, însă, şi mai multe blocaje ale drumului. Mergând pe ea de la *Via Stabiana* către poarta răsăriteană (Poarta Sarniană, denumită astfel după râul Sarno, care curge pe această latură a oraşului), cele mai multe intersecţii ale drumului situate spre sud şi câteva dintre cele situate spre nord sunt ori imposibil de trecut cu căruţele, ori în pante abrupte, dar accesibile totuşi vehiculelor pe roţi, după cum se vede clar din şanţurile care s-au păstrat de-a lungul şi de-a latul drumului. Parţial, scopul acestui aranjament trebuie să fi fost controlul traficului, dar, în rest, o dată în plus, era controlul asupra fluxului apei. *Via dellAbbondanza* traversează oraşul, pe circa două treimi din lungimea ei, coborând panta pe care este construit acesta: străzile de mai jos trebuie să fi fost în mod special expuse neplăcerilor şi pagubelor produse de to- renţii care se scurgeau de mai sus. De unde şi aceste rampe şi opritori, care trebuie să fi împiedicat o mare parte din apă să se reverse în zonele mai joase ale oraşului, direcţionând-o, în schimb, chiar pe *Via dellAbbondanza* şi canalizând-o în afara incintei urbane, pe la Poarta Sarniană. Din această mare arteră de circulaţie, o parte va fi fost „procesională”, dar o altă parte era, cu siguranţă, un canal în egală măsură important.

Traficul pompeian era deci redus – ori, în termeni moderni, „stabilizat” – prin crearea unor fundături sau altor mijloace de blocare a drumului. O chestiune mai generală rămâne, însă, în suspans: aceea a străzilor înguste şi a ce se

întâmpla dacă două căruţe se întâlneau pe una dintre multele căi de rulare suficient de late pentru doar una dintre ele. Se înţelege de la sine că datul cu spatele al unui atelaj tras de o pereche de catâri, pe o stradă şi aşa stânjenită de pietrele de trecere, s-ar fi dovedit imposibil. Şi-atunci, cum evitau pompeienii din Antichitate blocajele repetate între căruţele care se întâlneau faţă-n faţă? Cum preveneau situaţiile în care străzile şi aşa înguste se transformau în fundături?

Un posibil răspuns este că exista o combinaţie între sunete foarte puternice de clopot, strigăte şi băieţi trimişi înainte, să se asigure că drumul era liber. Hamurile de cai descoperite odată cu carul din Casa lui Menandru includeau, cu siguranţă, nişte clopoţei de ham, care ar fî scos clinchete distincte, menite să avertizeze pe oricine s-ar fî apropiat, eventual, în trafic. Dar există semne şi ale faptului că un sistem de străzi cu sens unic funcţiona la nivelul întregului oraş, care asigura circulaţia liberă a mijloacelor de transport pe roţi. Dovezile în acest sens au fost oferite de unele dintre cele mai complicate proiecte din arheologia pompeiană a ultimului deceniu şi ceva şi de observaţia cu precădere ingenioasă că modelul particular al şanţurilor de pe străzi şi poziţiile precise ale urmelor lăsate de carele care fie şi-au ciocnit roţile de pietrele de trecere, fie şi le-au frecat de trotuare la colţuri pot indica direcţia traficului antic de pe fiecare porţiune a drumului.

Una dintre cele mai convingătoare ilustrări ale acestei situaţii se găseşte în partea de nord-vest a oraşului, pe drumul de la Poarta Herculaneum către For, acolo unde drumul cunoscut astăzi sub denumirea de *Via Consolare* („Strada Consulară”) se întretaie cu pasajul îngust zis *Vico di Mercurio (u* Figura 5). Aici, combinaţia de semne ale coliziunii de pe partea dinspre sud-vest a pietrei de trecere din mijlocul Pasajului lui Mercur şi modelul precis de frecare de pe trotuarul dinspre nord indică faptul că traficul era orientat înspre est pe *Vico di Mercurio* şi cotea în cea mai mare parte spre nord, când ajungea la întretăierea cu *Via Consolare*, care avea două sensuri de mers. Cu alte cuvinte, *Vico di Mercurio* era o stradă cu sens unic, pe care se circula de la est spre

vest. Atelajele care veneau de pe *Via Consolare* şi voiau să cotească la stânga, în direcţia estului, trebuiau să aştepte până ajungeau la *Via delle Terme* („Strada Termelor”), care avea două sensuri de mers. Dovezi asemănătoare au fost interpretate în acelaşi fel, respectiv că pe mai multe străzi de pe axa nord-sud se circula în sens unic: pe *Vico di Mo. desto* şi *Vico delLabirinto* („Pasajul lui Modestus” şi „Pasajul Labirintului”) se mergea către nord, iar pe *Vico della Fullonica* şi *Vico del Fauno* („Pasajul Fullonicăi” şi „Pasajul Faunului”) – către sud.

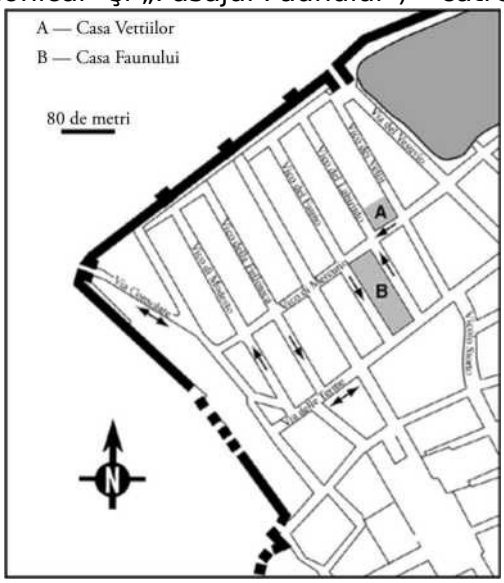


Figura 5 – Sistemul de drumuri din partea de nord-vest a oraşului Pompeii: dispunerea ipotetică a străzilor cu sens unic.

Am anumite dubii în privinţa faptului că nivelul de sistematizare era chiar atât de rigid cum ar vrea să ne facă să credem cei mai entuziaşti dintre arheologii moderni. Când aceştia scriu, pe baza unor dovezi, pe alocuri aparent contradictorii, că pe *Vico di Mercurio* se circula, iniţial, în direcţia opusă, dar că „a suferit o transformare dintr-o arteră de circulaţie orientată spre est într-una orientată spre vest”, mie, una, îmi vine greu să-mi închipui cum anume s-ar fi făcut o asemenea transformare. Cine o hotăra? Şi cum ar fi fost pusă în aplicare o asemenea hotărâre? Oraşele antice nu deţineau servicii de poliţie rutieră, nici departamente de regularizare a traficului. Nici nu s-a descoperit vreo urmă a

ceva care să fi semănat cu nişte semne de circulaţie, într-un oraş altminteri plin de alte feluri de însemne publice. Şi totuşi nu încape îndoială că exista un model de direcţionare a traficului, în general respectat, chiar dacă impus numai de utilizarea sa obişnuită. Urmând traseele convenite, căruţaşii de la Pompeii aveau mai multe şanse de a evita blocajele totale decât dacă n-ar fi făcut altceva decât să-şi zăngăne clopotele zgomotos şi să spere că nu venea vreun alt atelaj de după primul colţ.

Trotuarele: publice şi private

Trotuarul era linia de demarcaţie dintre universul public al străzii şi universul mai degrabă privat din spatele pragurilor diverselor locuinţe şi prăvălii – o „zonă liminală”, cum o numesc arheologii, între afară şi înăuntru. La tavernele aglomerate, ale căror faţade erau îndreptate spre stradă, trotuarul făcea oficiu de preaplin pentru clienţii care „propteau tejgheaua” sau care aşteptau să fie serviţi cu mâncarea şi băutura pe care veniseră să le ia pentru acasă. Celor care mânau animale, care făceau fie livrări, fie, pur şi simplu, o pauză, precum şi vizitatorilor care soseau călare la casele mai mari, le ofereau, foarte convenabil, şi stâlpi de priponit – sau, mai curând, *găuri* de priponit animalele. Peste tot în oraş, în faţa brutăriilor, atelierelor, tavernelor şi depozitelor de tot felul, ca şi la intrările reşedinţelor particulare, se mai pot vedea şi astăzi mici găuri perforate prin marginile trotuarelor – cu sutele, dacă stăm să le numărăm.

Constituind un mister pentru arheologi, acestea erau considerate, la un moment dat, nişte puncte de fixare pentru apărătorile de soare, menite să umbrească spaţiile deschise din spatele lor – o idee sugerată, parţial, de practica din oraşul istoric Neapole de a drapa intrările prăvăliilor cu paravane de pânză. Dacă lucrurile ar fi stat aşa, trotuarele s-ar fi transformat, măcar în zilele însorite, în tuneluri temporare, umbroase, formate între prăvălii şi marginile părţilor carosabile ale străzilor, ca nişte coronamente din

materiale textile. Poate că aşa se şi întâmpla. Dar o idee mult mai simplă, şi care se potriveşte mai bine cu distribuţia găurilor din trotuare, este să vedem în ele nişte locaşuri pentru priponirea animalelor (dacă nu aici, atunci unde?). Această explicaţie alternativă ar trimite la o altă imagine bizară a vieţii de stradă pompeiene: catârii furnizorilor, priponiţi la marginile străzilor înguste, erau nevoiţi să se urce pe trotuare, printre pietoni, ca să elibereze drumul în momentul în care vreo căruţă ar fi încercat să se strecoare prin aglomeraţia din acele pasaje.

Cu sau fără paravane solare, din când în când, trotuarele oraşului tot se încingeau chinuitor de la soare, chiar dacă erau case cu câte două niveluri pe ambele părţi ale străzilor, care ofereau mai multă umbră – mai ales acolo unde nivelurile superioare erau construite în cornişă, ieşind în afară, peste cele inferioare – decât cea de care beneficiază vizitatorii străzilor în ruină de astăzi. Deloc surprinzător, unii rezidenţi şi-au luat măsuri de remediere. Peste pereţii din faţă ai unora dintre locuinţele mai vaste, erau instalate odinioară umbrare, ca nişte excrescenţe ale faţadelor, care le ofereau puţină umbră nu numai celor care intrau în reşedinţe, ci şi tuturor celor ce treceau pe acolo. Ba chiar, uneori, se instalau bănci de piatră de-o parte şi de cealaltă a intrării, tot ca să profite cineva de umbra oferită. Cine anume ne închipuim că şedea pe asemenea bănci depinde, într-o oarecare măsură, de viziunea pe care ne-o facem despre mentalitatea elitelor pompeiene. Poate că băncile erau instalate, fie şi parţial, în semn de generozitate faţă de comunitatea locală, ca locuri de odihnă pentru oricine şi pentru toată lumea. Totodată, poate că le erau destinate numai vizitatorilor care aşteptau să li se permită intrarea în reşedinţa propriu-zisă. La urma urmelor, nu e deloc dificil să ni-l închipuim pe portar ivindu-se din spatele uşilor duble de la intrare şi gonindu-i pe toţi nechemaţii care avuseseră proasta inspiraţie să se aşeze acolo nepoftiţi.

Plimbându-ne astăzi prin oraş, avem ocazia să vedem tot felul de alte exemple de proprietăţi private – şi facilităţile lor – care acaparau trotuarele. Unii locuitori transformau trotuarul din faţa caselor pe care le deţineau în rampe, care

le permiteau căruţelor să acceadă, cu mare uşurinţă, înăuntru. Aceasta, cel puţin, era o metodă prin care unul dintre proprietarii unui han sau ai unei case de oaspeţi de lângă Poarta Herculaneum răspundea nevoilor clienţilor săi – le permitea să-şi aducă fără efort atelajele, bunurile şi mărfurile în siguranţa curţii sale interioare. Alţii îşi construiau intrări şi mai pretenţioase decât cele obişnuite. O proprietate vastă de la extremitatea estică a marii axe *Via dellAbbondanza*, cunoscută astăzi sub denumirea de *Praedia* („Domeniul”) Iuliei Felix, după numele femeii căreia-i aparţinea odată, avea o intrare impozantă, în trepte construite chiar pe trotuar. Pe aceeaşi stradă, dar mai sus, către For, uşile de intrare în Casa lui Epidius Rufus dădeau spre o terasă suplimentară, înaltă de peste un metru, care domina trotuarul şi aşa înălţat, ceea ce-i conferea casei propriu-zise un aer de izolare semeaţă de viaţa străzii aflate mult mai jos decât ea. Mai practici ca viziune, proprietarii Casei Vettiilor aveau înfipte un şir de borne de piatră în plină stradă, care însoţeau zidul de pe o latură a reşedinţei lor. Strada era îngustă şi nu existau trotuare care să joace rol de bariere între casă şi artera de circulaţie. Aşa că oamenii erau, probabil, îngrijoraţi de pagubele pe care le-ar fi putut produce căruţele în trecere pe acolo, dacă erau neglijent mânate.

Unele dintre aceste prelungiri peste domeniul public poate că erau făcute cu încuviinţarea consiliului orăşenesc sau a edililor locali. O mână de inscripţii vopsite, care s-au găsit pe latura exterioară a Amfiteatrului, sugerează că edilii autorizaseră ca vânzătorii ambulanţi să practice negoţul pe sub arcadele monumentelui şi le repartizaseră locurile respective: „Cu permisiunea edililor. Concesionat lui Caius Ani- nius Fortunatus” etc., după cum par să comunice mesajele într-o latină vagă şi fragmentară. Poate că şi cei avuţi li se adresau cu cereri similare autorităţilor. Sau poate că-şi revendicau, pur şi simplu, dreptul de a face, în linii mari, ce le trecea prin cap cu porţiunile de trotuar din faţa propriilor case.

Stăpânii caselor poate că aveau motive solide pentru care să facă asemenea presupuneri – dacă este să judecăm după

anumite urme incontestabile din trotuare. Majoritatea trotuarelor din oraşe, fie antice, fie moderne, nu sunt nici pe departe atât de omogene cum îşi închipuie trecătorii ocazionali. Straturile lor au fost puse în diferite perioade; au fost reparate pe bucăţi, aplicându-se „plombe”, de multe ori fără multă grijă ca plomba să se potrivească materialului din jurul ei. Această practică era utilizată în cazul unui oraş ca Pompeii la fel cum se întâmplă şi în cazul unor metropole moderne, ca Londra sau New York. Şi totuşi, la Pompeii, o privire mai atentă scoate la iveală discrepanţe mai sistematice. Pe unele străzi, trotuarele par să fi fost construite, la origini, cu diferite materiale (rocă vulcanică, piatră ponce, calcar) şi pe diferite porţiuni, în corespondenţă cu laturile din faţă ale caselor. Pe alocuri, există chiar blocuri încastrate în trotuar, care marchează liniile despărţitoare dintre o proprietate (şi trotuarul aferent ei) şi cea de alături.

Concluzia se impune de la sine. Chiar dacă erau, mai mult ca sigur, construite după planurile vreunei autorităţi municipale centrale, având lăţimea şi înălţimea stabilite în funcţie de standardele convenite, unele dintre aceste trotuare erau achitate din bani privaţi, de câte un deţinător de casă individual sau de o grupare de asemenea deţinători, alegerea materialului fiind lăsată pe seama celor care aveau să suporte costurile. Este logic să ne imaginăm că şi întreţinerea lor se făcea privatizat, într-un mod similar. Această idee se sprijină pe o lege romană, care s-a păstrat (inscripţionată în bronz şi descoperită în sudul extrem al Italiei). Legea reglementa, printre alte lucruri, întreţinerea şi repararea drumurilor şi ale trotuarelor din cetatea Romei. Principiul de bază era că orice deţinător de casă răspundea pentru porţiunile de trotuar de pe laturile proprietăţii sale, iar, dacă nu le întreţinea corespunzător, edilii puteau să contracteze ei înşişi lucrările de mentenanţă, apoi să recupereze cheltuielile de la cei care nu se achitaseră de îndatoriri. Interesantă era o prevedere suplimentară, care-l obliga pe deţinătorul unei case romane să ia toate măsurile necesare ca să nu se acumuleze apă care să-i deranjeze pe cei aflaţi pe strada sau străzile adiacente locuinţei respectivului deţinător. Nu numai pompeienii aveau necazuri

cu surplusul de apă.

Oamenii de pe străzi

Până acum, oamenii care populau străzile pompeiene au fost nişte figuri mai degrabă obscure. Am observat urmele trecerii lor prin lume: scrijelituri pe pereţi, amprente palmare pe ghizdurile fântânilor, zgârieturi şi ciobituri provocate de roţile atelajelor pe marginile trotuarelor. Dar nu i-am văzut pe acei bărbaţi, femei şi copii la faţă; nu i-am văzut ocupându-se de treburile lor zilnice.

Putem, însă, să le aruncăm o privire mult mai aprofundată, graţie unei succesiuni extraordinare de picturi descoperite pe Domeniul Iuliei Felix. La vremea erupţiei, această proprietate vastă, cu intrarea ei impunătoare, despre care am pomenit mai sus, acoperea în întregime două foste cvartale situate nu departe de Amfiteatru. Domeniul includea mai multe unităţi diferite: un stabiliment de băi comerciale, cu administrare privată, mai multe apartamente de închiriat, prăvălii, cârciumi şi cantine, o livadă mare şi o casă particulară, de dimensiuni medii. O încăpere vastă din acest complex (o curte interioară – sau atriu –, cu suprafaţa un pic peste 9 pe 6 metri) era decorată cu o friză pictată, la doi metri şi jumătate desupra nivelului solului, care înfăţişa, după toate aparenţele, scene din viaţa Forului pompeian. Această friză a fost scoasă la lumină de săpătorii din secolul XVIII, care au transferat la muzeu aproximativ unsprezece metri din ea, sub forma unor secţiuni fragmentate, lăsând pe pereţi doar câteva porţiuni. Nu avem de unde şti ce s-a întâmplat cu restul frizei, nici cât mai ocupa ea din perete (este numai o presupunere că se întindea, iniţial, pe toată lungimea pereţilor, de jur-împrejurul atriului). Dar ne putem permite să presupunem că o bună parte a ei a fost distrusă, din cauza tehnicilor brutale cu care se făceau excavaţiile pe vremea aceea.

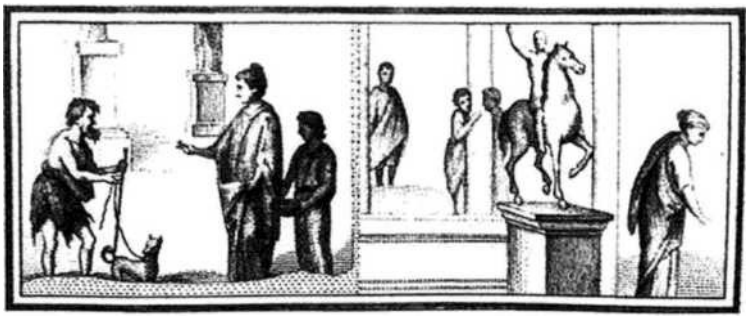
24. Această gravură de secol XVIII păstrează detaliile picturilor de-acum decolorate ale scenelor de viaţă din For. Este interesant de văzut, în spatele comercianţilor, cum vor fi fost percepute coloanele simple din colonada Forului chiar de locuitorii antici: împodobite cu ghirlande suspendate şi folosite pentru a susţine partiţii şi portiţe temporare.

Picturile sunt acum decolorate, nu glumă. Chiar şi aşa, ele oferă o imagine atât de vie pe cât ne-o puteam închipui a vieţii de pe străzile pompeiene – mai ales dacă sunt combinate cu gravuri realizate la scurt timp după ce au fost descoperite picturile, aceste reproduceri ajutând la clarificarea unora dintre secţiunile mai şterse ale picturilor. Imaginile nu sunt strict realiste, bineînţeles. Arhitectura din fundal este, mai degrabă, o versiune schiţată a colonadei pe două niveluri din For (deşi poziţia statuilor şi relaţia dintre ele şi coloane se potriveşte îndeaproape cu fragmentele păstrate pe sol). Freamătul intens din orice punct al picturilor aproape cert depăşeşte cu mult ceea ce se putea petrece acolo în realitate, chiar şi în cea mai aglomerată zi de târg. Aici nu e vorba despre viaţa cotidiană, ci despre o recreare a ei din imaginaţie – avem o scenă a străzii pompeiene, înfăţişată prin ochiul minţii unui pictor pompeian: cerşetori, negustori ambulanţi, şcolari, mâncare la minut, cucoane ieşite la cumpărături...

Dintr-o secţiune mai amănunţită *(v.* Ilustraţia 24), ne facem o idee despre doi comercianţi stradali aflaţi în plină activitate, cu spirite antre- prenoriale diverse. În partea stângă a scenei, stă un vânzător de ustensile, toropit de

oboseală; măsuţa din faţa lui este încărcată cu ciocane şi perechi de cleşti, pe care le-a scos din coşurile aliniate în prim-plan (sau acestea sunt nişte urcioare de metal, scoase şi ele la vânzare?) Omul are şi doi clienţi: un tânăr şi un bărbat ceva mai în vârstă, care ţine coşul de cumpărături atârnat de braţ. Se prefigurează o tranzacţie. Dar, după toate aparenţele, negustorul de unelte tocmai ce-a aţipit şi ar avea nevoie de un ghiont din partea celui din spatele lui, ca să se trezească. În partea dreaptă, un pantofar, într-o tunică de un roşu-aprins, face un comerţ mult mai activ, prezentându-şi mărfurile unui grup de patru femei şi un bebeluş, care stau pe banchetele instalate pentru clienţi. În spatele lui, încălţările pe care vrea să le vândă sunt etalate într-o manieră uimitoare pentru copistul nostru modern, din secolul XVIII, care le-a desenat plutind la semiînălţime (iar acum sunt imposibil de identificat în original). Cel mai plauzibil este că le avea etalate pe nişte rafturi de expoziţie, rezemate de coloanele din planul secund. Acestea se înşiră pe tot fundalul imaginii, cu ghirlande atârnând între ele. În dreapta, în spatele unor statui miniaturale, reprezentând nişte bărbaţi călare (probabil că erau nişte potentaţi locali, fiindcă împăraţilor li s-ar fi rezervat amplasamente mult mai avantajoase), spaţiul dintre coloane este închis cu o poartă. Această multitudine de amănunte vine ca un antidot numai bun la felul auster, netulburat, lipsit de viaţă, în care se înfăţişează astăzi colonada respectivă.

23. Vânzători şi cumpărători. în partea stângă, două femei se tocmesc pentru vânzarea unui material textil; în partea dreaptă, un bărbat, care a venit la cumpărături cu fiul său, achiziţionează o cratiţă.



26. în timp ce o femeie îi dă de pomană unui cerşetor zdrenţăros (cu un câine), în fundal, doi copii se joacă „Cucu-Bau!” în jurul unei coloane. în prim-plan, una dintre multele statui care împânzeau Forul.

27. Metode de transport. în partea dreaptă, un asin sau catâr este încărcat cu o şa grea (de notat că nu are scări). în partea stângă, se vede genul de car întâlnit odinioară pe străzile oraşului.

în privinţa vânzărilor şi cumpărărilor, ni s-au păstrat o mulţime de alte viniete. într-o secţiune *(v.* Ilustraţia 25), două femei şi doi negustori se tocmesc pentru nişte bucăţi de ţesătură; un bărbat (unul dintre destul de puţinele personaje din aceste picturi care apar îmbrăcate în togă – deşi e roşie, nu albă) alege o cratiţă din metal, iar fiul său duce coşul de cumpărături; şi un brutar serveşte doi bărbaţi din ceea ce pare a fi un coş cu chifle. în altă parte, la umbra unei arcade, un zarzavagiu are la vânzare o splendidă colecţie de smochine, iar un distribuitor de alimente şi-a montat un mangal şi este ocupat să vândă băuturi sau gustări calde. Pictorul nu a reprezentat, însă, numai activităţi comerciale. Ici şi colo, apare şi viaţa celor de jos *(v.* Ilustraţia 26): o doamnă elegantă, însoţită de un sclav ori de

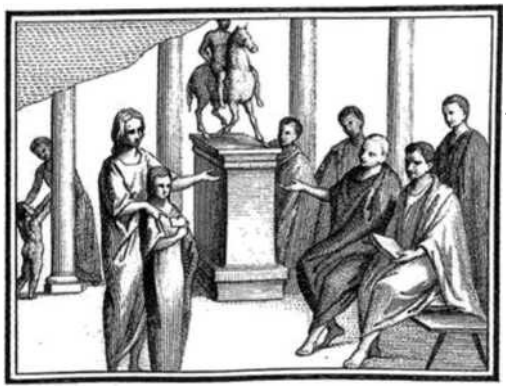
un copil, pare să-i ajute pe cei fără adăpost, oferindu-i bani unui cerşetor foarte zdrenţăros, alături de care stă un câine. Şi sunt mai multe referinţe la circulaţia de pe străzile pompeiene, sub forma unor catâri şi care *(v.* Ilustraţia 27). Dat fiind că, aşa cum am văzut, Forul era o zonă rezervată pietonilor, să fi reprezentat acel car o licenţă artistică? Sau, poate, existau modalităţi – de exemplu, instalarea de rampe deasupra treptelor – prin care li se putea permite mijloacelor de transport pe roţi să pătrundă în For cu anumite prilejuri sau în anumite momente ale zilei?

Şi politica locală juca un rol semnificativ în această viziune asupra vieţii pompeiene. într-o scenă *(v.* Planşa VII), câţiva bărbaţi citesc o lungă înştiinţare publică, scrisă pe o tăblie ori pe un sul de papirus, care fusese prinsă peste bazele a trei alte statui ecvestre (de astă dată, probabil,

membri ai casei imperiale, înfăţişaţi ca eroi militari). în altă parte, s-ar zice că se discută o chestiune de ordin juridic *(u* Ilustraţia 28): doi bărbaţi, îmbrăcaţi în togi, stau aşezaţi şi par foarte concentraţi, ascultând ce le spune o siluetă care stă în picioare — adeseori identificată ca fiind o femeie, deşi trăsăturile îi sunt mult prea şterse pentru ca sexul persona-jului să fie stabilit cu certitudine. El sau ea susţine un anume punct de vedere, gesticulând către o tăblie ţinută de o fetiţă care stă tot în picioare, în faţă. Este imposibil de spus dacă, aşa cum au considerat unii, această fetiţă este chiar subiectul chestiunii juridice discutate (o speţă de tutelă, eventual) sau dacă nu joacă decât rolul utilitar de a susţine respectiva tăblie. în spate, se zăreşte încă una dintre omniprezentele statui ecvestre.

28. Doi bărbaţi aşezaţi pe o bancă sub colonada Forului discută, posibil, o chestiune legală. Alţi trei bărbaţi, aflaţi în spatele celor doi, privesc desfăşurarea lucrurilor cu destulă atenţie, dar în fundal are loc o scenă mai degrabă familială: un copilaş pompeian îi cere mamei sau bonei să-l ia în braţe.

Dar cea mai frapantă dintre toate secţiunile este cea care înfăţişează o scenă dintr-o şcoală din Pompeii *(u* Ilustraţia 29). O enigmă de la nivelul arheologiei oraşului a fost aceea legată de cum şi unde erau educaţi copiii. Ni s-au păstrat o mulţime de dovezi ale capacităţii de a scrie şi ale faptului că oamenii erau alfabetizaţi (chiar şi alfabete scrijelite pe pereţi, la înălţimea unor copii, ca exerciţii de scriere), dar, în ciuda tuturor identificărilor neplauzibile şi excesiv de optimiste, nu s-a



găsit nici urmă de vreo şcoală propriu-zisă. Explicaţia este că şcolile romanilor nu funcţionau în mod regulat, în sedii construite special în acest scop, ci elevii şi învăţătorii lor se aşezau în orice loc convenabil, unde aveau suficient spaţiu şi destulă umbră. La Pompeii, un asemenea loc era, mai mult ca sigur, acel teren viran – sau teren de exerciţii fizice (*palaestra*) – de lângă Amfiteatru. Pentru că aici, pe una dintre coloanele care formează colonada, şi-a inscripţionat un învăţător recunoştinţa pentru plata primită şi, cu subînţeles, frustrarea pentru facturile rămase încă neplătite: „Cei care

mi-au plătit onorariile şcolare să capete de la zei tot ce-şi doresc”. Unii arheologi au presupus chiar că lista de nume şi sumele de bani scrijelite pe aceeaşi coloană erau, de fapt, un fel de chitanţe ale bietului învăţător.

Seria de picturi de pe Domeniul Iuliei Felix reprezintă o lecţie în plină desfăşurare sub colonada Forului. Un bărbat cu o bărbuţă ca de ţap, îmbrăcat cu o pelerină, pare să supravegheze trei elevi, care stau cu tăbliţe de scris pe genunchi. Alţi elevi sau, poate, însoţitorii copiilor privesc de sub coloane la ce se întâmplă la clasă. Ceea ce nimeni din grupul respectiv nu pare să observe este scena chinuitoare din dreapta: unui băiat i-a fost ridicată până peste şolduri tunica, dezvelindu-i astfel bucile (sau chiar a fost despuiat până n-a mai rămas decât cu o acoperitoare de vintre – pictura iniţială a devenit neclară). Suspendat pe spinarea unui alt băiat, în timp ce un al treilea îi ţine strâns picioarele, elevul primeşte o bătaie zdravănă cu băţul. Pare a fi o formă deosebit de brutală de a-l pedepsi, chiar şi după standardele dure ale trecutului recent, iar poziţia stranie, neajutorată, în care este ţinut nu face decât să accentueze cruzimea disciplinării. Şi totuşi, interesant este că se poate foarte bine ca tocmai aceasta să fi constituit maniera firească de a pedepsi cu bătaia în Antichitate. O poezie uşurică de-a lui Herodas, un poet grec din secolul III î.e.n., evocă încercarea unei mame de a-şi aduce pe calea cea bună fiul netrebnic, pe nume Kottalos, care şi-a neglijat studiile în favoarea jocurilor de noroc. Ea se înţelege cu învăţătorul să-i dea băiatului o bătaie bună – iar descrierea felului în care ceilalţi băieţi îl ridică pe bietul Kottalos pe umeri seamănă izbitor de bine cu ceea ce vedem în această imagine.

29. Corecţie dură într-o clasă de la Pompeii. Un şcolar găsit vinovat încaseaza o corecţie, în timp ce restul clasei îşi vede, preocupată, de lucru, fiecare elev stând cu privirile aţintite asupra propriei tăbliţe.

peisajul urban pompeian – şi nu doar cu bărbaţi înveşmântaţi în togi albe (dintr-aceştia fiind chiar relativ puţini). Ea ne ajută să ne imaginăm copiii la lecţii, cerşetorii milogindu-se pentru bani, comercianţii cu prăvălii şi negustorii ambulanţi de toate felurile sau oficialităţile locale văzându-şi de treburile curente. Femeile sunt evidenţiate şi ele, ieşite pe străzi fie singure, fie însoţite de copiii lor, tocmindu-se, conversând, cumpărând sau chiar împărţindu-şi prea-plinul cu cei mai puţin avuţi decât ele. În plus, picturile evocă tot ce înseamnă culoarea, zarva şi aglomeraţia unei vieţi urbane de care avem tendinţa să uităm când ne holbăm la ruinele pustii de astăzi: veşmintele viu colorate, mesele şi mangalurile portabile, coşurile de nuiele, ghirlandele şi statuile aflate la tot pasul. Conform unor estimări, la începuturile Romei imperiale, populaţia imperiului nu depăşea numărul statuilor decât în proporţie de doi oameni la o statuie – ceea ce ar însemna un total de circa jumătate de milion de statui la o populaţie de un milion de oameni. La Pompeii, nu exista nici pe departe o asemenea concentraţie de sculpturi. Şi totuşi, viaţa Forului de aici se desfăşura sub privirile scrutătoare ale unor bărbaţi de bronz (ori de marmură), împăraţi vii sau morţi, odrasle imperiale sau notabilităţi locale.

Oraşul care nu doarme niciodată

În anul 6 î.e.n., împăratul Augustus a fost chemat să judece un caz complicat din oraşul grecesc Cnidus. Doi rezidenţi de acolo, pe numele lor Eubulus şi Tryphera, fuseseră tulburaţi, noapte de noapte, de o grupare de bătăuşi locali care le „asediaseră” casa. În cele din urmă, ajunşi la capătul răbdărilor, îl puseseră pe unul dintre sclavii lor să-i alunge pe asediatori, turnându-le în cap conţinutul unei oale de noapte. Dar lucrurile luaseră o întorsătură gravă: sclavul scăpase din mâini ţucalul, care căzuse în capul unuia dintre turbulenţi şi-l omorâse. Autorităţile cnidiene ajunseseră la concluzia că se cuvenea ca Eubulus şi Tryphera să fie acuzaţi de omor prin neglijenţă, dar

împăratul s-a plasat de partea celor doi, vă- zându-i ca pe nişte victime îndelung suferitoare ale unui comportament antisocial. Judecata pronunţată de el a fost inscripţionată public într-un oraş din apropiere – aşa am ajuns noi să o cunoaştem în prezent.

Indiferent care vor fi fost bunele şi relele acestui caz (iar unii savanţi au suspectat că Eubulus şi Tryphera poate că nu erau chiar atât de nevinovaţi pe cât îi găsise împăratul), avem aici una dintre foarte puţinele ocazii – lăsând la o parte hiperbola poetică a lui Iuvenal despre Roma – de a ne face o idee despre cum va fî arătat un oraş antic „oarecare" pe timp de noapte: neluminat, nepăzit de nimeni, destul de înfricoşător. În ce măsură arătau la fel şi străzile din Pompeii după apusul soarelui?

O imagine a oraşului Pompeii nocturn era dată, probabil, de faptul că şi străzile principale erau cufundate în beznă. Deşi romanii făceau eforturi considerabile pentru a-şi lumina cetatea – şi lumea lor, în general – pe timp de noapte (aşa cum demonstrează miile de lămpi de bronz şi de ceramică descoperite la Pompeii, în care se ardea ulei), rezultatele erau, în cel mai bun caz, nişte peticeli. Majoritatea oamenilor îşi duceau vieţile în funcţie de lumina zilei, între răsăritul şi apusul soarelui. Hanurile şi cârciumile îşi serveau muşteriii şi la orele înserării, fiind luminate parţial de lămpi atârnate deasupra intrărilor fără uşi; în unele cazuri, locurile în care erau fixate mai sunt încă vizibile. Ba chiar, un afiş electoral – poate un exemplu de „antipropagandă", poate nu – îi oferea sprijinul „băutorilor întârziaţi" unui candidat anume la o funcţie publică: „Toţi băutorii întârziaţi îi fac galerie lui Marcus Cerrinius Vatia, ca să ajungă edil". Dar casele mari îşi ferecau porţile şi se înfăţişau dinaintea lumii exterioare ca

30. Prăvălie închisă? Deschiderile largi puteau fi baricadate cu obloane de lemn, solide. Acest mulaj în ghips după o succesiune de obloane de pe *Via dell'Abbondanza* demonstrează cum putea funcţiona secţiunea din partea dreaptă, ca o uşiţă pe care se putea intra sau ieşi după închiderea prăvăliei.

nişte ziduri sumbre şi neatrăgătoare, ici şi colo străpunse de câte o ferestruică. Prăvăliile şi atelierele se închideau şi ele, fiind asigurate cu obloane ale căror scobituri se mai văd şi astăzi în praguri, la fel cum se mai văd urme ale scândurilor acestora. Fără iluminare stradală, cu trotuarele inegale, cu pietrele de trecere aşezate neregulat şi cu mizeria omniprezentă, pietonii – chiar şi înarmaţi cu câte o lampă portabilă, şi cu ce lumină mai dădea luna – îşi asumau riscuri când se aventurau noaptea pe străzi.

Dar exista viaţă pe străzi şi noaptea, plus mult mai multă gălăgie şi forfotă prin oraş decât pare să indice întunecimea deprimantă. Pe lângă lătrăturile câinilor şi răgetele catârilor, mai erau şi oameni care munceau. De exemplu, este cert că, în anumite situaţii, cei care scriau anunţurile pentru următorul spectacol cu gladiatori din Amfiteatru sau afişele electorale prin care se cerea sprijin pentru cutare sau cutare candidat la o funcţie publică locală se achitau de sarcini pe timpul nopţii. Un asemenea scriitor, Aemilius Celer, care a inscripţionat o reclamă, anunţând luptele a treizeci de

perechi de gladiatori după cinci zile, şi-a semnat grijuliu lucrarea: „Aemilius Celer a scris acest anunţ de unul singur, la lumina lunii”. Totuşi, probabil că o asemenea activitate solitară nu constituia norma. Un anunţ inscripţionat sus de tot, pe un zid, prin care se cerea sprijin pentru Caius Iulius Polybius la următoarele alegeri, includea şi o glumă adresată de autorul inscripţiei colegului său de echipă: „Purtător de opaiţ, nu răsturna scara”. De ce preferau să lucreze după lăsarea întunericului? Poate fiindcă uneori afişau asemenea inscripţii fără aprobare sau în locuri nepermise (dar nu întotdeauna – de ce şi-ar mai fi trecut numele?). Poate că era mai convenabil să-şi vopsească mesajele când erau mai puţini oameni în jur, care puteau fie să le tulbure munca, fie să le răstoarne scările.

Poate că erau şi mult mai multe vehicule, care se fâţâiau în sus şi-n jos pe străzi noaptea, decât ne închipuim la prima vedere. În acelaşi document în care erau enumerate regulile de întreţinere a trotuarelor în cetatea Romei, se găseau şi regulile după care vehiculele pe roţi puteau intra în Roma. Deşi erau cuprinse acolo tot felul de excepţii (căruţele folosite în lucrările de construcţii ale templelor, pentru a îndepărta molozul de la şantierele publice unde se făceau demolări sau cele folosite pentru desfăşurarea de ritualuri importante), principiul de bază era că vehiculele pe roţi aveau interdicţie să circule prin cetate de la răsăritul soarelui până la cea de-a zecea oră a zilei – adică, dat fiind că ziua era împărţită în douăsprezece ore, până spre sfârşitul după-amiezii sau la primele ore ale serii.

Altfel spus, pe întuneric aveai cele mai multe şanse să dai peste căruţe pe străzile Capitalei. Într-adevăr, pe lângă felul în care se plânge de obiectele care cad şi de felul în care puteai fi jefuit, Iuvenal avea de spus câteva lucruri usturătoare şi despre gălăgia pe care o provoca traficul de noapte.

Nu putem fi siguri că aceste reglementări se aplicau, exact în aceiaşi termeni, şi la Pompeii, cu toate că putem presupune, fără teama de a greşi, că mai mult sau mai puţin aceleaşi funcţionau şi aici. După cum nu putem fi siguri nici de rigoarea cu care aceste reglementări erau puse în

practică. Una este o lege, şi cu totul altceva să ai voinţa sau resursele de a veghea ca ea să fie aplicată. (Şi nu trebuie uitat că un car apărea pe o friză din For, într-o scenă care, cu siguranţă, nu avea niciun motiv să se petreacă pe timp de noapte...) Chiar şi aşa, există o probabilitate rezonabilă ca, în bună măsură, vehiculele pe roţi, ale căror administrare şi control am încercat să le explorăm în capitolul de faţă, vor fi apărut pe cele mai multe străzi şi după căderea întunericului. Odată cu lătratul câinilor, cu tărăboiul „băutorilor întârziaţi", cu fluierăturile şi zeflemelele vopsitorilor de anunţuri, trebuie să ne imaginăm şi huruitul căruţelor, zăngănitul clopoţeilor de la hamuri, scrâşniturile armăturilor de fier ale roţilor care se frecau de marginile trotuarelor sau ale pietrelor de trecere. Literalmente, era un oraş care nu dormea niciodată – şi unde nu era niciodată linişte.

CAPITOLUL III Casă SI CĂMIN

[5]

Casa Poetului Tragic

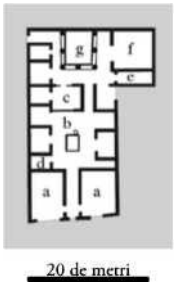
În cartea *Ultimele zile ale oraşului Pompeii* de Edward Bulwer-Lytton, publicată în 1834 şi devenită un roman clasic al genului prozei despre dezastre, o pereche de îndrăgostiţi, Glaucus şi Ione, reuşesc să scape din oraşul condamnat. Pe sub ploaia de material vulcanic, ei sunt conduşi către o zonă sigură de o tânără sclavă nevăzătoare, care este obişnuită să-şi găsească drumul prin Pompeii pe întuneric. Tragedia face – deşi este convenabil pentru intriga romanului, fiindcă şi ea este îndrăgostită de Glaucus – ca tânăra sclavă să se înece, după ce-i fură un singur sărut celui pe care-l iubeşte. Glaucus şi Ione se stabilesc, într-un târziu, la Atena, unde se convertesc la creştinism şi trăiesc fericiţi până la adânci bătrâneţi.

Motivul pentru care *Ultimele zile*..., una dintre cele mai

vândute cărţi ale secolului XIX, a prins atât de bine la public a fost, în parte, povestea ei de dragoste plină de culoare: vulcanul nu era singura problemă a iubiţilor – în zilele premergătoare erupţiei propriu-zise, ei se confruntă cu tot felul de piedici, de la reaua-voinţă a unui preot egiptean, până la faptul că sunt întemniţaţi fără vină. În egală măsură, a fost vorba şi despre mesajul moral pe care-l transmite cartea, subliniind depravarea lumii păgâne, din care Glaucus şi Ione ajung să scape. Dar primirea care i-a fost rezervată s-a datorat, în mod semnificativ, şi fundalului arheologic însufleţit, atent documentat, care includea un spectru larg, de la Amfiteatru la terme şi de la For la locuinţele particulare. Bulwer-Lytton se inspirase copios din

cartea *Pompeiana*, de Sir William Gell, primul ghid cuprinzător, în limba engleză, al sitului arheologic de la Pompeii – ba chiar îi dedicase romanul său lui Gell însusi.

Figura 6 – Casa Poetului Tragic. Vizitatorii pătrundeau în această casă printre două prăvălii (a), pe un coridor îngust, care ducea în atriu (b), cu ghereta portarului (d). Dincolo de *tablinum* (c), cu mozaicul său înfăţişând actori la repetiţie (v. Planşa XVII), se afla grădina (g). Către aceasta se deschideau un *triclinium* (f) şi o bucătărie (e).



Locuinţa personajului Glaucus avea la bază Casa Poetului Tragic, o proprietate mică, dar cu decoraţiuni splendide, scoasă la lumină în 1824 *(u* Figura 6). Aceasta a devenit rapid celebră, ca o ilustrare ideală a vieţii casnice pompeiene, şi a fost descrisă foarte amănunţit în ghidul *Pompeiana.* Câţiva ani mai târziu – în parte, fără nici un dubiu, graţie faimei suplimentare pe care i-a conferit-o menţionarea ei în cealaltă carte, *Ultimele zile...* –, Casa a fost luată drept model pentru aşa-numita „Curte pompeiană” de la Crystal Palace (Palatul de Cristal), un loc uriaş de petrecere a timpului liber, care combina expoziţiile de tip comercial cu cele muzeale şi care a fost deschis la periferia Londrei, la Sydenham, în 1854 – o stranie viaţă de apoi pentru o casă făcută una cu pământul de erupţia Vezuviului, cu aproape optsprezece secole înainte. Casa Poetului Tragic a fost reconstituită, mai mult sau mai puţin fidel, în cadrul Palatului de Cristal, iar menirea ei iniţială – destul de potrivită, dată fiind imaginea familială pe care o avea – a fost aceea de a servi drept ceainărie pentru vizitatori. Până la urmă, în desfăşurarea evenimentului, lucrurile s-au schimbat, şi singurul vizitator care a stat acolo să-şi ia ceaiul în mod oficial a fost regina Victoria. În Franţa, una şi aceeaşi casă s-a bucurat de o imitaţie de secol XIX mult mai exclusivistă, socialmente vorbind. Amenajarea interioară a

conacului de pe *rue* Montaigne, în Paris, unde prinţul Jerome-Napoleon* şi prietenii săi aristocraţi se distrau dându-se drept romani îmbrăcaţi în togi, era inspirată, şi ea, tot de Casa Poetului Tragic.

* Jerome-Napoleon Bonaparte (1784-1860), fratele mai mic al lui Napoleon I, a fost rege al Vestfaliei între 1807 şi 1813, iar din 1816, după detronarea definitivă a împăratului, a purtat titlul de prinţ de Montfort.

Rămăşiţele excavate ale casei respective se află în colţul de nord-vest al sitului de la Pompeii, între Poarta Herculaneum şi For – exact peste drum de unul dintre principalele stabilimente de băi publice şi destul de aproape, la numai două cvartale de mici dimensiuni, de marea Casă a Faunului. Denumită astfel când a fost scoasă la lumină, după una dintre picturile sale murale – despre care s-a crezut atunci că înfăţişa un poet tragic recitându-şi scrierile în faţa unui grup de ascultători (dar acum reidentificată ca fiind scena mitică în care Admetus şi Alcestis* ascultă când li se citeşte o profeţie) –, casa a fost construită în forma ei actuală la sfârşitul secolului I î.e.n. Decoraţiunile care au supravieţuit, inclusiv o suită remarcabilă de picturi murale înfăţişând scene din mitologia şi literatura Greciei antice, sunt ceva mai târzii, rezultate ale unei renovări substanţiale întreprinse cu un deceniu şi ceva înaintea erupţiei. La câţiva ani după descoperirea lor, cele mai multe scene cu figuri au fost extrase şi duse la Muzeul de Arheologie din Napoli, ceea ce a lăsat nişte cicatrice deloc atrăgătoare pe pereţii casei. Ce a rămas pe loc – modelele de încadrare şi coloraţia generală a pereţilor – este acum oribil de pălit, în ciuda faptului că totul a primit un acoperiş în anii 1930, care să protejeze rămăşiţele de acţiunea intemperiilor. În mod evident, efectul nu mai e nici pe departe la fel de uimitor cum era când s-a făcut descoperirea iniţială. Acestea fiind zise, putem şi în continuare să reconstituim cu destulă încredere imaginea şi organizarea din Antichitate a casei, precum şi să ne

31. Reconstituirea faţadei de la Casa Poetului Tragic. Având una dintre prăvălii închisă şi doar câteva ferestruici la nivelul de deasupra lor, aspectul este mai curând auster. Balconul ieşit în afară, de pe latura casei, reprezenta o caracteristică mult mai răspândită a arhitecturii pompeiene decât ne-am închipui în ziua de astăzi; fiind construite din

* Admetus era unul dintre argonauţi şi a luat parte la vânătoarea mistreţului din Caledonia. Soţia lui, Alcestis, şi-a iubit soţul atât de mult, încât s-a oferit să-l înlocuiască în moarte.

lemn, puţine asemenea ieşituri s-au păstrat.

facem o idee despre fabuloasa impresie pe care le-a făcut-o vizitatorilor din secolul XIX.

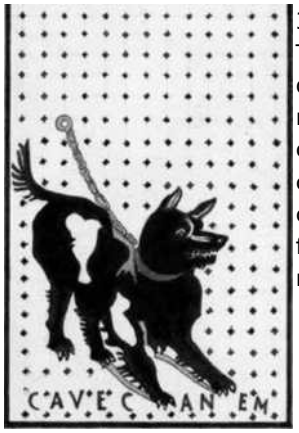
Faţada casei dinspre strada principală *(v.* Ilustraţia 31) este dominată de două prăvălii, bine aşezate pentru atragerea clienţilor de la băile publice de peste drum (de fapt, nişte pietre de trecere sunt şi ele amplasate strategic de-a curmezişul drumului, chiar în faţa prăvăliilor). Nu putem şti ce se vindea în ele. În cea din partea stângă, au fost descoperite nişte bijuterii preţioase: cercei, brăţări, coliere, inele de aur cu perle. Dar nu erau suficiente pentru a demonstra, cum au sugerat unii arheologi, că acolo s-ar fi aflat un magazin de desfacere a bijuteriilor de înaltă clasă (cele câteva obiecte, la urma urmelor, puteau reprezenta conţinutul unei casete pentru bijuterii, care nu ni s-a păstrat). Ferestre erau puţine, iar atâtea câte erau, şi acelea mici, se aflau la etajul de sus, cu mult deasupra nivelului ochilor. Între cele două prăvălii era intrarea în casă, o poartă impunătoare, înaltă de peste trei metri, prevăzută (aşa cum se poate deduce din găurile pentru pivoţi de pe ambele laturi ale pragului) cu nişte uşi duble. Pe partea stângă a intrării, nişte vopsitori de inscripţii amplasaseră un anunţ de sprijin pentru Marcus Holconius, care candida la funcţia de edil, şi pentru Caius Gavinius. E de presupus că acest lucru se făcuse la iniţiativa – sau măcar cu permisiunea – proprietarului casei; dacă nu, era vorba despre o cu totul neruşinată utilizare a stâlpului uşii respectivului.

Aici, uşile propriu-zise nu au supravieţuit, dar, în cazul altor case, în diverse puncte, s-a dovedit posibilă realizarea unor copii ale lor, prin aceeaşi tehnică utilizată la reconstituirea trupurilor victimelor – s-a umplut cu ipsos golul rămas în urma descompunerii materialelor biologice. După aceste copii, avem ocazia să ne formăm o impresie puternică, mai degrabă intimidantă, cum că se constituiau într-o barieră masivă de lemn, cu întăriturii de metal şi cu ghinturi de bronz, care separau casa propriu-zisă de lumea din afară. Nu poate să fi existat o necesitate practică pentru amplasarea unor porţi splendide, dar atât de

voluminoase şi de solide. Rolul lor acolo era să creeze un impact vizual asupra vizitatorilor şi trecătorilor – erau, în egală măsură, nişte obiecte de fală şi o barieră de ordin fizic.

Nu se punea problema ca uşile să fi stat închise mereu, bineînţeles. Noaptea, cu siguranţă, izolau casa şi toate activităţile dinăuntrul ei de lumea străzii. Ziua, în schimb, probabil că rămâneau adeseori deschise, îngăduind o privire către interior. Dacă nu aşa stăteau lucrurile, atunci

una dintre cele mai emblematice imagini legate de Casa Poetului Tragic n-ar fi avut nici un rost. Pentru că, imediat dincolo de prag, şi dincolo de gaura de drenaj pentru surplusul de apă, care trebuie să se fi revărsat uneori dinăuntrul casei, în holul de la intrare, se află şi astăzi înfăţişarea memorabilă în mozaic a unui câine, cu colţii dezgoliţi şi gata să se repeadă, numai că e legat cu lanţ *(u* Ilustraţia 32). Pentru cine nu pricepe aluzia, câinele este însoţit de cuvintele *CAVE CANEM* („Păzeşte-te de câine"). Toate acestea nu s-ar fi văzut, dacă uşile din faţă n-ar fi stat larg deschise.



32.La intrarea din faţă a Casei Poetului Tragic, marcată aici de cele două locaşuri de fixare ale uşilor, se afla un mozaic, reprezentând un câine de pază, sub labele căruia scria: *CAVE CANEM*— „Păzeşte-te de câine". Gaura de formă rotundă situată în centru era un orificiu de drenaj, pompeienii fiind întotdeauna foarte conştienţi de relaţia lor cu apa.

!•
$ ■
nr
1

Sunt şi alte asemenea inscripţii de avertizare la Pompeii, care scrise cu vopsea, care încrustate în mozaic, la care se adaugă mulajul în ghips al unui câine în mărime naturală, care a murit încă legat cu lanţul de stâlpul său de pripon. Despre una dintre ele, de fapt, vorbeşte şi romanul *Satyricon*, scris de Petroniu pe vremea domniei împăratului

Nero. O mare parte din carte s-a pierdut ori se păstrează numai sub formă de fragmente, dar acţiunea din partea cea mai cunoscută şi cel mai bine păstrată se desfăşoară într-un oraş de undeva din proximitatea Golfului Neapole şi înfăţişează o cină oferită de un fost sclav pe nume Trimalchio – un ins de o bogăţie uimitoare, dar de un gust câteodată de-a dreptul grotesc. Atunci când naratorul din roman şi prietenii săi ajung în pragul casei lui

Trimalchio, primul lucru pe care le cad ochii este un anunţ fixat chiar lângă uşă: „Nici un sclav nu părăseşte reşedinţa fără permisiunea stăpânului. Pedeapsa: 100 de lovituri de bici” (frumoasă interdicţie din partea unuia care a fost el însuşi sclav odată). Pe urmă, dau peste un portar în- tr-o costumaţie extravagantă, de un verde-aprins, cu un brâu de culoarea vişinei, care păzeşte intrarea, în timp ce dezghioacă boabe de mazăre din păstăi într-un castron de argint; iar o coţofană într-o colivie de aur, atârnată chiar peste prag, îi salută pe vizitatori, cântându-le. Dar elementul cu adevărat şocant abia urmează: „Mai-mai să cad pe spate şi să-mi rup un picior – explică naratorul –, când am văzut pe mâna stângă, îndată după ce am intrat, nu departe de ghereta portarului, un câine uriaş, legat de- un lanţ... pictat pe perete. Iar deasupra lui scria cu litere de-o şchioapă: *CAVE CANEM*— PĂZEŞTE-TE DE CÂINE”. în prima clipă, omul confundă câinele pictat cu unul adevărat; este prima dintr-o suită de multe situaţii de la petrecerea lui Trimalchio în care musafirii nu ştiu prea bine dacă să-si creadă sau nu ochilor.

Ar fi periculos totuşi ca romanul fantastic al lui Petroniu să fie luat prea literal drept un ghid al vieţii cotidiene din oraşul antic Pompeii. El oferă însă, prin scena evocată, o sugestie pentru felul în care am putea reconstrui propria noastră scenă, de la intrarea în Casa Poetului Tragic. Uşile erau, foarte probabil, larg deschise cea mai mare parte a zilei. Dar siguranţa casei nu avea cum să fie lăsată numai în seama câinelui de pază înfăţişat în mozaic, oricât de fioroasă şi de veridică ar fi fost reprezentarea lui, nici măcar în seama câinelui real semnalat de imaginea respectivă (cum era şi cel pe care Trimalchio îl aduce mai târziu la petrecerea oferită de el, cu consecinţe previzibile şi perturbatoare). Aproape cu siguranţă exista şi un portar, chiar dacă îmbrăcat ceva mai modest decât al lui Trimalchio, care stătea cu ochii pe cine trecea pe dinaintea uşilor deschise. Adevărul este că, imediat după ce se trecea de pragul acelor uşi, sub scară, o cămăruţă cu podeaua neşlefuită a fost identificată experimental drept

ghereta portarului.

Vizitatorii care treceau pragul casei ajungeau pe un culoar vopsit odinioară în culori luminoase – acum se mai vede prea puţină culoare –, motiv pentru care este cu atât mai preţioasă. Pe acest culoar, dinspre fiecare dintre cele două prăvălii din faţă, se deschide câte o uşă îngustă, ceea ce sugerează că deţinătorul casei, cine va fi fost el, era îndeaproape conectat cu aceste două stabilimente comerciale; chiar dacă nu era cel care le administra direct, probabil că era proprietarul lor şi încasa profiturile.

Viziunea modernă, cel puţin, aceasta e. Observatorii de mai demult au fost lăsaţi perplecşi de felul în care erau aranjate lucrurile. În lipsa oricăror balamale şi armături vizibile, chiar dacă existau cele două deschideri largi, tipice unor prăvălii, Gell şi-a pus problema dacă nu cumva cele două spaţii nu erau deloc prăvălii, ci simple adăposturi pentru sclavi. Bulwer-Lytton a venit cu o altă idee: cele două spaţii ar fi fost menite, după el, „primirii acelor vizitatori care nici prin rang, nici prin familiaritate nu se încadrau în categoria celor primiţi în interiorul casei”. Minunate idei, doar că erau, mai mult ca sigur, greşite.

La capătul culoarului, ajungeai în casa propriu-zisă, dispusă în jurul a două curţi deschise *(u* Planşa VIII). Prima dintre ele, atriul, era şi ea bogat decorată, inclusiv cu şase picturi murale de mari dimensiuni, care înfăţişau scene din mitologia greacă. În centru, acoperişul avea o deschidere amplă, sub care se afla un bazin unde se adunau apele ploilor şi de unde se scurgeau într-un puţ adânc. Pe ghizdul puţului, se mai văd şi astăzi şanţurile adânci săpate de frânghiile cu care se scoteau găleţile pline cu apă din străfundurile acestuia. O serie de încăperi – majoritatea mici, unele zugrăvite, şi ele, în culori vii – dădeau direct în atriu; şi pe-o parte, şi pe cealaltă, erau trepte care duceau la ce se va fi găsit la etaj. Dincolo de atriu, se afla o grădină, mărginită pe trei laturi de o colonadă umbroasă (această dispunere se numea „peristil” – adică, „înconjurat de coloane”), cu si mai multe

camere, inclusiv o bucătărie si o latrină, care dădeau în grădină. Pe una dintre coloane, în două locuri, era scrijelit numele „Ani- nius” – deţinătorul casei, au sugerat unii arheologi; dar se putea, la fel de bine, să fi fost un prieten, o rudă, un musafir plictisit, care avea timp de pierdut, sau poate numele persoanei de suflet a cuiva, inscripţionat cu inima încărcată de iubire. Peretele din spate al peristilului avea construit pe el un mic altar şi continua tema grădinii, în sensul că era, practic, acoperit cu picturi creatoare de iluzii optice (astăzi, complet dispărute), care înfăţişau împletituri şi frunzişuri *(v.* Planşa IX). În colţul cel mai din spate, o altă uşă se deschidea către aleea de pe una dintre laturile casei.

Nu ştim ce plante şi animale erau în această grădină (deşi carcasa unei broaşte ţestoase, care era, probabil, animalul preferat al gospodăriei, acolo a fost descoperită). Dar noile tehnici, dezvoltate la mulţi ani după 1824, precum analiza seminţelor şi a polenului sau excavarea cu grijă, turnând ipsos în cavităţile rădăcinilor, le-au permis arheologilor să reconstruiască, la nivelul unor detalii foarte precise, grădinile altor case. Grădina care ţinea de Casa lui Iulius Polybius (în care au fost găsite rămăşiţele fetei însărcinate), care era de circa două ori mai mare decât cea a Casei Poetului Tragic, s-a dovedit a fi, mai degrabă, o livadă năpădită de buruieni decât o înşiruire ordonată, elegantă, de straturi de flori, cum ne imaginăm adesea. Într-un spaţiu de circa 10 pe 10 metri, erau cinci copaci de mari dimensiuni, inclusiv un smochin (dacă judecăm după multele smochine carbonizate care au fost descoperite), un măslin şi diverşi arbori fructiferi – măr, păr sau cireş. Unii erau atât de stufoşi, încât aveau nevoie de araci care să le sprijine crengile. Erau şi înalţi: săpătorii au descoperit, pe suprafaţa solului, amprenta unei scări, lungi de opt metri, probabil folosită la culesul fructelor. Chiar şi aşa, deţinătorii casei îngrămădiseră mai multe în grădină. La umbra crengilor încărcate cu fructe creşteau alţi copaci mai mici, arbuşti şi tufe, plus că mai erau alţi opt arbori sprijiniţi de spaliere – sau cel puţin aşa sugerează modelul

găurilor de cuie –, de peretele vestic al grădinii. Fragmentele de teracotă din jurul rădăcinilor acestora demonstrează că fuseseră iniţial crescuţi în ghivece mari, apoi replantaţi. Poate că erau nişte specii mai degrabă exotice, care necesitau o îngrijire timpurie mai atentă, cum ar fi lămâii. Cu siguranţă era destul de întunecat şi de umbros în acea grădină, pentru ca mediul să fie convenabil pentru ferigile ale căror spori au fost descoperiţi în cantităţi mari, la marginile incintei.

Alte grădini interioare ale caselor erau mult mai simetrice şi mai decorative. La numai câteva uşi distanţă de Casa lui Iulius Polybius, a fost scoasă la lumină recent o grădină cu peristil, care avea straturi de flori, cu grijă dispuse geometric şi despărţite de poteci. Straturile erau mărginite de gărduleţe făcute din stuf şi plantate cu tufe de chiparos şi trandafiri, după o schemă regulată şi plină de culoare, având alte plante ornamentale, cu flori, înşirate pe marginile straturilor (printre care pelin şi garoafe, dacă judecăm după rămăşiţele de polen). Pe zidul despărţitor al grădinii creştea iedera; de-a lungul jgheaburilor deschise, care adunau apa de ploaie de pe acoperiş, erau nenumărate ferigi – plus urzicile şi măcrişul inevitabil prezente, care erau nişte buruieni obişnuite şi pe-atunci, cum sunt şi acum. Numeroasele cochilii de moluşte, presărate prin grădină, au încurajat ideea seducătoare că ocupanţii casei ar fi obişnuit să le mănânce plimbându-se prin grădină; dar se poate la fel de bine să-şi fi făcut un obicei din a zvârli cochiliile în grădină, cu sau fără plimbări printre straturile de flori.

Indiferent de ce stil va fi avut grădina din Casa Poetului Tragic (în afară de broasca ţestoasă şi de nişte armături de pe coloane, care sugerează că exista un gard despărţitor, cel puţin pe o parte, nu ştim nici un alt detaliu), Bulwer-Lytton a văzut în această proprietate echivalentul unei reşedinţe de secol XIX a unui burlac, tocmai potrivită pentru Glaucus, care nu era căsătorit. El păstra unele dubii, în general, în privinţa rafinamentului picturii murale pompeiene, cârtind că: „E discutabilă puritatea gustului

pompeienilor în materia decoraţiunilor interioare”. În schimb, despre măiestria picturilor din această casă, recunoştea că „nici pe un Rafael nu l-ar fi făcut de ruşine”. Trăgând linie şi adunând, considera casa „un model [...] pentru locuinţa unui bărbat celibatar din Mayfair*„, nu numai pentru decoraţiunile sale, ci şi pentru facilităţile oferite la capitolul petrecerea timpului liber. Una dintre primele scene din roman chiar înfăţişează o cină dată de Glaucus în sufrageria sa de dincolo de peris- til. Este un banchet devenit clişeu în lumea romană: „smochine, ierburi proaspete presărate cu petale albe de flori, ouă şi anşoa”, urmate de un ied fript, fraged, stropit cu un vin de Chios, dintr-o recoltă bună. Iedul nu fusese prima lui opţiune: „Eu speram – zicea Glaucus, pe un ton melancolic – să vă fac rost de nişte stridii de Britannia; numai că vânturile care au fost atât de crude cu Cezar† ne-au privat de stridii”.

Creând această imagine a unui refugiu sofisticat al unui celibatar de secol XIX, Bulwer-Lytton omite să le precizeze cititorilor săi că bucătăria Casei Poetului Tragic era mică, la fel ca bucătăriile celor mai multe case din Pompeii, chiar şi ale celor mai impunătoare, şi nu era, propriu-zis, adecvată pregătirii unui festin grandios. Nu menţionează nici faptul că singura latrină din casă era situată chiar în – sau, în cel mai bun caz, poate că s-ar putea spune „lângă” – bucătărie. Aceasta era şi ea o amplasare tipică, permiţând ca latrina să fie folosită şi pentru aruncatul re- sturilor menajere, chiar dacă sfidează regulile de igienă ale secolului XXI (deşi nu era chiar atât de şocant, poate, pentru Bulwer-Lytton, de vreme ce amplasarea bucătăriei şi a closetului alături nu era deloc neobişnuită în Anglia secolului XIX). Păstrează tăcerea şi despre faptul că, dincolo de zidul din spate al grădinii, unde el îşi imaginează „cele mai rare flori, plantate în ghivece de marmură albă, sprijinite pe piedestaluri”, era, de fapt, un

* Cartier londonez pentru oameni avuţi, la fel de şic în secolul XIX, cum este şi azi.

† Cezar a făcut o incursiune în Britannia în anul 51 î.e.n., pretinzând că şi cucerise insula, dar abia în anul 43 e.n., după aproape un secol, trupele împăratului Claudiu au ocupat o bună parte din insula britonilor.

atelier de prelucrare a ţesăturilor, zis şi piuă. Era o activitate murdară, al cărei principal ingredient era urina umană; de unde şi celebra taxă impusă de împăratul Vespasian asupra urinei, care devenise, probabil, un impozit pe industria prelucrării textilelor. Munca în sine a piuarilor era şi zgomotoasă, şi urât-mirositoare. În atmosfera cinei elegante a lui Glaucus, trebuie să fi predominat o putoare imposibil de ignorat.

Arta reconstituirii

Casele construite în jurul unui atriu, câteodată şi cu peristilul suplimentar, constituie aproape jumătate din fondul de case care au supravieţuit la Pompeii – iniţial în jur de 500 şi ceva de proprietăţi (aici incluzând şi o estimare grosieră a celor care au rămas, deocamdată, neexcavate) dintr-un total de 1 200 – 1 300 de „unităţi locative" din oraş. Acestea merg de la proprietăţi foarte mici, cu doar patru camere care se deschid către un atriu, până la palate supradimensionate, precum Casa Faunului, cu cele două atrii şi două peristiluri ale ei. Dar diversele lor dispuneri sunt destul de asemănătoare cât să fie luate, în linii mari, drept un singur tip. Altfel spus, cu toate diferenţele de dimensiuni, avuţie şi detaliu, există o anumită predictibilitate când vine vorba despre felul în care sunt amenajate locuinţele. În mare măsură, găsim acelaşi principiu şi la proprietăţile moderne cu destinaţie de locuinţă: indiferent de specifi- citățile fiecărui deţinător în materie de proiectare, te *aştepţi* să intri de pe stradă într-un vestibul, şi nu într-o baie; şi, când o casă are două niveluri, dormitoarele te aştepţi să le găseşti la etaj.

Bulwer-Lytton a subliniat modernitatea familiară a Casei Poetului Tragic. Dincolo de particularităţile romane pline de culoare de la nivelul picturii, al concepţiei şi al regimului alimentar, autorul a descoperit o societate şi o arhitectură care nu difereau chiar atât de mult de propria-i societate elitistă din Londra secolului XIX. Cei mai mulţi arheologi moderni ar sublinia tocmai opusul: imensa prăpastie nu

numai dintre felul cum arată ruinele caselor pompeiene de azi şi cum îi vor fi apărut ele unui vizitator din secolul I e.n., dar şi dintre concepţia din Antichitate despre ce însemnau „casa şi căminul” şi concepţia noastră contemporană. Unul dintre cele mai mari proiecte arheologice din ultimii ani, de la Pompeii, a fost acela de a înţelege cum arătau aceste case odinioară şi, absolut esenţial, *ce* urmăreau. Aproape inevitabil, această lucrare s-a concentrat pe proprietăţile mai mari şi mai avute, la care starea de conservare a clădirilor propriu-zise (de obicei mai bună), spectrul mai vast de rămăşiţe descoperite şi detaliile lor mai complexe produc deopotrivă enigme mai profunde şi speranţe mai mari de a găsi şi răspunsuri.

Cel care intră astăzi într-una dintre acele reşedinţe pompeiene mai impunătoare poate fi iertat dacă-şi imaginează că locuitorii bogaţi ai unui oras din secolul I e.n. cultivau o estetică modernistă eminamente austeră, neticsită, de-o goliciune care friza lipsa de confort. În primul rând, aproape tot mobilierul existent odinioară a dispărut, cele mai multe piese – fără urmă. O mare parte din materialele cele mai valoroase, care includeau, probabil, furniturile preţioase, au fost făcute să dispară chiar de pompeieni – fie de cei care fugeau, în zilele dinaintea dezastrului suprem, fie de salvatori şi de jefuitori, mai târziu. Pe lângă asta, spre deosebire de ce s-a întâmplat în oraşul învecinat Herculaneum, unde compoziţia diferită a materialului vulcanic şi modelul după care acesta s-a revărsat au concurat la păstrarea unei întregi varietăţi de piese de mobilier calcinate, la Pompeii nu s-au păstrat decât fragmente mici de lemn carbonizat. Chiar şi aşa, tot putem să ne facem o idee despre care erau şi cum arătau obiectele respective şi unde au dispărut ele – asta, nemaipunând la socoteală câte o masă de marmură rămasă la locul ei pe ici, pe colo.

Aceste concluzii derivă, parţial, din ce s-a descoperit la Herculaneum, lucruri care nu se poate să fi fost cu mult

diferite faţă de ce exista la Pompeii – de la mese la paturi *(v.* Ilustraţia 33), iar într-un caz, un ecran de lemn, care putea sta deschis ori închis şi care se întindea cât era de lungă partea din spate a atriului. Tot parţial derivă şi din picturile înfăţişând mobile, care formează scenele de pe zidurile pompeiene. Scaunul pe care stă poetul grec Menandru, în celebra pictură după care a fost denumită Casa lui Menandru, nu poate fi cu mult diferit de cele folosite pe atunci în casa propriu-zisă *(v.* Ilustraţia 44). Dar a fost posibil, câteodată, şi ca unele obiecte de lemn de la Pompeii să fie reconstituite, după tehnica de-acum binecunoscută a mulajelor de ghips, folosind urmele pe care aceste obiecte le-au lăsat în materialul vulcanic răcit şi întărit. Aşa ştim, de exemplu, că un număr de cinci dulapuri se înşirau de-a lungul unui singur perete al colonadei din Casa lui Iulius Polybius şi că ele conţineau tot felul de articole casnice, de la o serie de produse alimentare în urcioare (unul dintre dulapuri era, efectiv, o cămară) până la sticlăria gospodăriei, câteva lămpi, un sigiliu de bronz, câteva lanţuri tot de bronz şi un dinte.

În alte cazuri, putem reconstitui prezenţa mobilierului după urme încă şi mai vagi. De exemplu, sunt încă vizibili suporţii rafturilor de pe pereţi – ca într-una dintre camerele în care se intra din atriul Casei

33. Acest leagăn de lemn pentru copil, din oraşul vecin, Herculaneum, ne ajută să ne formăm o idee despre cum vor fi fost mobilate odată casele de la Pompeii, unde materialul vulcanic a distrus cea mai mare parte a lemnului, lăsând numai balamalele şi întăriturile metalice, care ne ajută să reconstituim dulapuri, scaune, paturi etc.

Poetului Tragic, probabil convertită în spaţiu de depozitare,

după ce fusese pictată elegant, pentru cine ştie ce altă folosinţă mai nobilă. Au putut fi reconstituite şi comode şi dulapuri, din balamalele de os şi din armăturile sau încuietorile de bronz rămase, care le-au trădat prezenţa. Adevărul este că obiectele de acest fel au fost adesea trecute cu vederea sau nebăgate în seamă de săpătorii de la începuturile excavărilor şi, chiar şi atunci când au fost colectate, abordarea destul de rudimentară a felului de a ţine registrul arheologic, prevalentă până foarte recent, e de vină pentru faptul că este foarte greu de spus acum unde anume au fost găsite (acelaşi lucru este valabil pentru o mulţime de obiecte „minore” şi nu chiar atât de minore). Dar avem totuşi destule dovezi pentru a putea spune că atriul, chiar dacă ni se pare nouă astăzi grandios şi semeţ, era folosit în egală măsură şi ca un spaţiu vast de depozitare.

În atriul din Casa Venerei în Costum de Baie, o locuinţă relativ mică, denumită astfel după o statuetă descoperită înăuntru, care o înfăţişa pe Venus, au fost găsite într-un colţ treizeci şi două de balamale de os – singurele rămăşiţe ale unui dulap mare din lemn, cu multe uşi. Mai rămăsese şi conţinutul său: o sumedenie de ustensile casnice foarte obişnuite şi foarte amestecate, plus alte obiecte devenite antichităţi – urcioare şi farfurii de bronz, un lighean de bronz şi o formă de prăjitură, sticluţe şi păhăruţe, un opaiţ, o călimară şi o busolă de bronz, o oglindă, două inele cu

sigiliu tot de bronz, câteva bijuterii asortate, un ou de marmură colorată, nouă zaruri şi alte ustensile pentru diferite jocuri şi câteva piese de metal care au fost identificate (corect sau greşit) ca fiind armături de fier ale unor picioare de mobilier şi câteva monede din aur, argint şi bronz. Într-un alt colţ, alte balamale de os şi alte armături de bronz indicau un alt dulap, de astă dată conţinând o paletă de posesiuni de mai mare valoare: statueta

reprezentând-o pe Venus, o lebădă din sticlă, un Cupidon de teracotă, nişte bijuterii din cristal de stâncă, o zăbală de cal ruptă, două strigiluri (unelte folosite la „raclajul” murdăriei de pe piele, după exerciţiile fizice) şi diverse fragmente din os şi bronz, inclusiv două postamente ale unor lămpi. Toate acestea vor fi fost, în parte, rezultatul unei plecări intempestive a locuitorilor casei, în sensul că obiectele de valoare au fost îngrămădite la un loc în mare grabă, eventual în speranţa revenirii la un moment dat. În general, totuşi, impresia este că au existat o pereche de dulapuri casnice obişnuite, conţinând acel amestec familiar din propriile noastre dulapuri, de obiecte necesare în gospodărie pentru uzul cotidian, de nimicuri stricate, care ar fi trebuit, de fapt, aruncate, la care se adăugau câteva obiecte de valoare, puse deoparte, ca să nu se strice şi ele.

Aproape aceleaşi lucruri găsim şi în atriile altor case. Unul avea un dulap ticsit cu vase de ceramică şi cu sticlărie, inclusiv nişte alimente în borcane de sticlă (dacă este să luăm în considerare oasele de peşte). Altul avea două comode, care conţineau nişte sfeşnice, ca şi nişte echipamente casnice mai lumeşti şi obiecte de îmbrăcăminte (cel puţin aşa s-ar zice, după o cataramă de curea), în timp ce un dulap mai înalt era folosit pentru a depozita în el cea mai bună veselă din bronz, argint, sticlă şi ceramică. Dar nu se punea numai problema depozitării. În orice casă nelegată direct la furnizarea de apă de la apeduct, în atriu se afla, de obicei, puţul principal; drept care ne putem aştepta să găsim acolo găleţile şi mecanismele de scoatere a apei. Mai mult decât atât, greutăţile de la războaiele de ţesut (care ţineau întinse firele verticale din urzeală), descoperite frecvent în atrii sau în camere în

care se intra din acestea, fac să fie aproape cert faptul că atriul era locul considerat normal pentru amplasarea războiului sau războaielor de ţesut al(e) familiei. Acest fapt poate că nici nu e surprinzător, de vreme ce producţia de pânzeturi şi stofe necesita un spaţiu considerabil, pe care în toate casele, cu excepţia celor mai mari, îl găseai numai în atriu sau în grădinile cu peristil.

Ţesutul la război cerea şi o bună iluminare, ceea ce atriul putea să ofere în egală măsură. Unul dintre elementele cel mai greu de reconstituit este acea combinaţie de luminozitate ţipătoare şi penumbră cenuşie, caracteristică pentru casele pompeiene de acest tip. Marea majoritate erau vopsite iniţial în culori vii, care acum par decolorate, în cele mai multe cazuri devenind, literalmente, nişte palide imitaţii a ceea ce au fost odată: nuanţele de roşu-profund par nişte rozuri spălăcite, cele de galben-lumi- nos – nişte bejuri pastelate. Şi nu era vorba doar despre ziduri vopsite.

Cu toate că plafoanele originale rar au supravieţuit, acolo unde au fost reconstituite (punând laolaltă bucăţile de tencuială găsite sfărâmate pe podea), şi ele sunt uneori bogat ornamentate şi colorate în nuanţe variate. Şi coloanele erau împodobite. De regulă, erau vopsite în roşu simplu, cel puţin în jumătatea de jos, dar în interiorul unei case aflate chiar lângă Poarta Herculaneum, unele coloane erau acoperite complet în mozaic sclipitor – o trăsătură extravagantă chiar şi după standardele pompeie- ne, care a şi prilejuit denumirea modernă a respectivei proprietăţi: *Villa* cu Coloanele Mozaicate. Ca şi străzile oraşului, nu puţine dintre casele pompeiene vor fî reprezentat, în termenii noştri de azi, un asalt asupra simţului vizual.

Asaltul cu pricina era, probabil, atenuat de întunecimea generalizată. Pentru că, deşi lumina soarelui se revărsa în atriu prin deschiderea din acoperiş, deşi umplea grădina cu peristil, multe dintre celelalte încăperi aveau acces la lumină prea puţin sau deloc – cu excepţia celei pe care o puteau împrumuta din acele surse interne. Ce-i drept, erau şi casele cu mai multe niveluri din vestul oraşului, care

profitau la maximum de vederea lor către mare prin ferestre uriaşe, cu deschideri pitoreşti, dar majoritatea ferestrelor care dădeau spre exterior – aşa cum se poate vedea dinspre străzi – erau şi puţine la număr, şi mici. Date fiind aceste constrângeri, pompeienii îşi dădeau ceva silinţă ca să aducă lumină, cât de multă cu putinţă, în locurile întunecate din case. Mergând prin şi printre casele ruinate, se mai văd şi azi mici luminatoare sau găuri în pereţi, deasupra uşilor, menite să-i îngăduie luminii să pătrundă chiar
dacă usa era închisă.
>

Plus că existau, fără exagerare, mii de lămpi de ceramică sau de bronz – şi simple, şi ornamentate, cu câte o flacără sau cu mai multe, suspendate sau pe postamente înalte ori, pur şi simplu, făcute să stea pe podea sau pe masă. În general, funcţionau cu ulei, deşi analize chimice recente au dezvăluit un rafinament neaşteptat. Uleiul amestecat cu grăsime animală era folosit, de obicei, în lămpile de bronz, iar uleiul curat – în cele de ceramică nesmălţuită. Să se fî datorat această diferenţiere faptului că materialul ceramic, fiind poros, ar fî căpătat rapid un miros neplăcut de la seul de animal? Aceste obiecte erau instrumente casnice, majoritatea lămpilor de ceramică fiind produse în atelierele locale (un atelier mic, dar activ, care producea lămpi, a fost descoperit nu departe de Amfiteatru). În prezent, există şiruri peste şiruri de asemenea lămpi, de toate felurile, la Muzeul de Arheologie din Napoli, inclusiv una de bronz, de forma unui picior încălţat cu o sandală (flacăra ieşea printr-o gaură din vârful degetului mare), şi alta asemănătoare capului de african, scăpată pe jos de acea pereche de refugiaţi nefericiţi a căror tentativă de scăpare am descris-o în Introducere. Numai în Casa lui Iulius Polybius au fost găsite peste şaptezeci de lămpi de ceramică, plus una de bronz. Chiar şi aşa, e greu de imaginat că vreuna dintre camerele secundare era vreodată bine luminată după standardele moderne sau că, pe timp de noapte, casa întreagă putea fi şi altfel decât învelită cu o pătură de întunecime – subţiată

doar de lună şi de stele, de unul sau două mangaluri (care dădeau şi căldură) şi de licăririle mai curând chioare ale unui număr neprecizat de lămpaşe.

Ajustări ale iluminatului – şi ale intimităţii – se puteau face şi cu ajutorul diverselor uşi, obloane şi draperii, care nu lipseau aproape niciodată din orice deschidere, oricât de îngustă ar fi fost aceasta. Atmosfera de vieţuire neîngrădită din cele mai multe case pompeiene nu este întru totul amăgitoare. Aşa cum vom avea ocazia să vedem, felul în care erau acestea proiectate sublinia parţial, cu bună ştiinţă, spaţiile deschise de pe toată suprafaţa proprietăţii. În acelaşi timp însă, practic nu exista cadru de uşă sau vreo altă deschidere din aceste case care să nu poată fi ori închisă, ori acoperită de o draperie, dacă persoanele care locuiau înăuntru doreau asta. Sunt uşor de dibuit, odată ce ai fost avertizat, şanţurile şi găurile în care erau fixate armăturile uşilor de la camerele situate de jur-împrejurul atriului şi peristilului sau urmele presupuse ale suporţilor pentru nişte draperii fără îndoială viu colorate, care precis veneau să încarce coloritul, şi aşa bălţat şi ţipător. Acolo unde nu existau nici uşi propriu-zise, nici draperii, putem să ne închipuim paravane de sine stătătoare, precum cel păstrat la Herculaneum. Se prea poate să fi existat şi garduri despărţitoare, precum cele din Casa Poetului Tragic, dintre coloanele a ceea ce este azi o colonadă sub cerul liber. Multe dintre camerele care în prezent se prezintă austere şi larg deschise puteau fi transformate în colţişoare intime şi agreabile. Totuşi, intimitatea îşi avea preţul ei – întunecimea.

Toate bune, deocamdată. Rămâne totuşi o întrebare obsesivă: *ce anume se jucea si unde*, într-o asemenea casă pompeiană? Am remarcat deja, în atriu, dulapurile destinate depozitării diverselor obiecte, războaiele de ţesut şi sclavii care scoteau apa din puţuri. Dar să presupunem c-am fi pătruns pe uşa din faţă – ce-am fi văzut petrecându-se în alte încăperi? Sau, altfel spus, unde mâncau, găteau, dormeau sau îşi făceau nevoile oamenii

care locuiau în aceste case? Şi cine erau – şi câţi – „oamenii care locuiau în aceste case”?

Anumite activităţi sunt destul de uşor localizabile – sau identificabile prin absenţă. În afară de câteva săli de baie private din reşedinţele cele mai impunătoare, în aceste case nu existau, de exemplu, băi sau spălătoare. Oricât de frecvent şi-ar fi clătit oamenii mâinile într-o fântână ori şi-ar fi spălat faţa (sau părul) într-un lighean cu apă, îmbăiatul pro- priu-zis era o activitate publică, desfăşurată în termele oraşului. Chiar şi în casele conectate direct la furnizarea apei din apeduct, foarte puţină apă se consuma, în general, pentru spălat sau alte scopuri casnice. Cea mai mare parte din apa care curgea prin ţevi era folosită pentru fântâni şi alte instalaţii din grădini – acele triumfuri ale ingineriei romane dându-le celor bogaţi şansa de a-şi demonstra puterea de control asupra forţelor naturii mai degrabă decât să-i încurajeze să adopte o atitudine mai favorabilă faţă de igienă.

În contrast, closetele sunt o trăsătură comună a caselor pompeiene – şi uşor de localizat. Un arheolog, devotat specialist în toalete, a cercetat recent 195 dintre acestea, cifră totală care nu le cuprinde pe cele prăbuşite din cauza începerii excavaţiilor, nici pe cele folosite şi acum, după toate aparenţele, de vizitatorii pe care-i „trece o nevoie”. Aproape întotdeauna câte una în fiecare casă (trebuie să ne imaginăm că toate soiurile de oale, plus tufişurile din grădini, serveau aceluiaşi scop), acestea se găseau, fără excepţie, în bucătării – cum am văzut în Casa Poetului Tragic. Erau parţial ecranate de restul încăperii, dar, de obicei, fără nici cel mai mic semn al vreunei uşi, dovadă – ca şi existenţa latrinelor publice cu multiple locuri, descoperite şi la Pompeii, şi în alte părţi – că romanii nu erau chinuiţi de obsesia unei totale intimităţi în această sferă a vieţii, cum suntem noi astăzi. Dispunerea era simplă: un tron de lemn deasupra unei scurgeri, care ducea, de regulă, către o hazna. Cum aceste scurgeri nu erau conectate la conducta principală de furnizare de apă, e de presupus că se arunca în ele, din când în când, câte o

găleată, poate două, de apă, ca să ia mizeria şi s-o ducă mai repede unde trebuia să ajungă.

Acest tablou al unei instalaţii mai curând improvizate (şi, cu siguranţă, puturoase) este completat, în imaginaţia modernă, cu un vas în care se afla un burete fixat la capătul unui băţ, cu care – aşa ni se spune întotdeauna – romanii se ştergeau la fund. Fără îndoială că uneori chiar aşa făceau. Dar dovezile unui asemenea obicei sunt mai firave decât sunt prezentate în mod curent (şi nu depăşesc prea mult anecdota grotescă, spusă de preceptorul împăratului Nero, filozoful Seneca, despre acel prizonier german care s-ar fi sinucis îndesându-şi pe gât buretele de la closet, ca să nu ajungă să înfrunte fiarele din arena de gladiatori). Pompeienii vor fi avut la îndemână improvizaţii cu tot felul de materiale care îndeplineau această funcţie. O idee ceva mai plăcută este aceea că, într-o casă transformată în depozit de *garum*, în ultimii ani de existenţă ai oraşului, frunzele mari ale unui smochin alăturat ar fi fost, probabil, folosite în scopul cu pricina, în locul buretelui. Dovezi noi, provenite de la o hazna de mari dimensiuni din oraşul vecin Herculaneum, sugerează că oamenii foloseau inclusiv fâşii de material textil.

De asemenea, bucătăriile şi sufrageriile sunt destul de uşor de identificat. Cel puţin în casele mai bogate. Cele de dimensiuni medii sau mai sărace erau mult mai susceptibile să aibă o latrină decât o zonă special destinată gătitului – iar o arie dedicată mâncatului, şi mai puţin. începem să ne facem o idee clară că, în aceste case pompeiene, funcţia încăperilor destinate gătitului şi mâncatului nu era deloc atât de precisă pe cât ne-am putea imagina.

Este uşor de recunoscut o bucătărie, prin vatra de gătit, având alături, câteodată, un lighean cu apă fixat sau, încă şi mai rar, o conexiune la conducta principală pentru furnizarea de apă. În mod normal, acestea erau nişte furnituri destul de mici şi prăpădite, ca în Casa Poetului Tragic *(v.* Ilustraţia 34). Cu siguranţă că se gătea cât de cât cu ajutorul lor, şi poate chiar se şi pregătea mâncarea în

ele (mai ales dacă ne imaginăm closetul adiacent folosit şi pentru a scăpa de resturile menajere). Dar puţine dintre facilităţile unei asemenea bucătării erau suficient de mari pentru a putea fi folosite la toate pregătirile necesare unei cine de amploare. Trebuie să ne imaginăm, tot aşa, cum se frigea carnea pe mangaluri portabile în peristil, jupuitul, evisceratul şi toate celelalte operaţiuni desfaşurându-se oriunde era loc pentru ele – exact aşa cum portarul casei lui Trimalchio se ocupa şi cu dezghiocatul boabelor de mazăre din păstăi în timp ce păzea uşa din faţă. Cât despre partea cu spălatul vaselor, care este una dintre sarcinile principale dintr-o bucătărie modernă, putem cel mult specula unde anume şi cum se spălau şi se ştergeau farfuriile, paharele, cuţitele şi lingurile (furculiţe nu existau – ele au fost inventate abia în Evul Mediu).

Mâncatul propriu-zis şi statul la masă, în general, se practicau peste tot prin casă. Este adevărat că, spre deosebire de bucătării – care erau, adeseori, atât de neimpresionante, încât pot fi cu totul trecute cu vederea

34. Vatra unei bucătării tipice, înghesuite, din Casa Vettiilor. Vasele au fost aşezate deasupra pentru efect – n-au fost descoperite în această poziţie.

de vizitatorii moderni –, sălile de masă de cele mai multe ori sar în ochi şi se numără printre încăperile din oraş cel mai elegant dispuse şi mai ornamentate. Cuvântul din limba latină pentru sufragerie, *triclinium*, înseamnă, literalmente, „trei divane", reflectând modelul obişnuit de organizare a cinelor formale din lumea romană, care presupunea ca participanţii să stea semiculcaţi, câte trei pe un divan, pe trei divane separate. La Pompeii, *triclinia* se regăsesc în forme variate şi amplasări diferite, în interiorul caselor. Unele erau dotate cu divane mobile din lemn (din care nu s-a mai păstrat nimic, cu excepţia unor urme vagi de armături metalice), altele fuseseră proiectate de la bun început cu divane fixe de zidărie.

35. Un *triclinium* pentru care ai da orice. Mesenii stăteau întinşi de-o parte şi de alta a şuvoiului de apă care se revărsa din acea nişă din fundul încăperii în bazinul dintre divane. Să ne închipuim scena la orele serii: puteai să priveşti de aici spre grădină, în susurul apei – iar în locaşurile de sub divane licăreau, probabil, candele.

Unele se aflau înăuntru, altele în grădini, în părţi semideschise ale caselor (denumite *„triclinia* de vară", ceea ce presupunea că erau folosite pentru organizarea cinelor în serile blânde, mediteraneene, din lunile de vară).

Niciun asemenea *triclinium* nu era mai elegant decât instalaţia amplasată parţial în aer liber şi care dădea spre grădina din Casa Brăţării de Aur *(v.* Ilustraţia 35). Acesta nu avea decât două divane fixe, fasonate în marmură albă, de o parte şi de cealaltă a încăperii. Acolo unde – la un capăt al acesteia – trebuia să fi fost plasat un al treilea divan, pentru a realiza dispunerea caracteristică, în formă de U, a oricărui *triclinium* roman, era, de fapt, o uimitoare instalaţie de aducţie a apei, un aşa-numit *nymphaeum.* Acesta consta într-o scară cu douăsprezece trepte, dispuse într-o nişă tapetată cu mozaic făcut din bucăţele de sticlă şi de cochilii de moluşte, peste care se revărsa în cascadă un şuvoi de apă – sau, poate, mai realist vorbind, se scurgea un firicel de apă – deviat din conducta principală. De la baza treptelor, apa era canalizată într-un lighean aflat între cele două divane, iar de acolo, într-un bazin şi o fântână aflate pe latura dinspre grădină a încăperii. Era un aranjament descoperit şi prin alte locuri din Pompeii şi, bineînţeles, şi prin alte reşedinţe, mult mai grandioase, din lumea romană, apropiindu-se, probabil, de ceea ce romanii îşi închipuiau ca fiind „paradisul cinei". Pentru ei, pare-se, nimic nu era mai presus de plăcerea de a mânca pe fundalul unui clipocit blând al apei, însoţit de sclipirile de lumină care se răsfrângeau din bucăţelele de mozaic. În Casa Brăţării de Aur, întregul efect va fi fost amplificat, după ce se lăsa întunericul, de o reţea de lămpi aşezate în şirul de mici nişe dispuse pe toată latura din faţă a divanelor (deşi acelea erau numai bune pentru a păstra dumicatele de la o îmbunătură la următoarea).

Dar nu orice masă era un prilej de formalism. Nu putem şti cât de frecvent se cina în stilul acesta. Savanţii moderni presupun adesea că era o trăsătură caracteristică a vieţii romane: „Principala masă a unei zile romane, *cena>* se lua în *triclinium,* spre sfârşitul după-amiezii..." – aşa susţin cele

mai multe ghiduri moderne dedicate lumii antice. De fapt, aşa cum se întâmplă cu cea mai mare parte din ceea ce ştim astăzi despre viaţa socială a Romei antice, şi aceasta este o generalizare exagerată, care se bazează pe câteva menţionări izolate din scrierile autorilor latini, din perioade foarte diverse, însăilate împreună, de parcă aşa s-ar constitui norma. Adevărul este că majoritatea locuitorilor din Pompeii foarte rar îşi luau cina – dacă şi-o luau vreodată – la modul formal, întinşi pe divane; majoritatea caselor nici nu aveau *triclinium*. Chiar şi pentru cei mai bogaţi, care nu aveau doar unul, ci o varietate de *triclinia* în case, o cină luată astfel trebuie să fi fost un eveniment cu totul neobişnuit. Şi, cu siguranţă, nu trebuie să ne închipuim că alte mese urmau acest ritual: indiferent ce vor fi mâncat pompeienii când se dădeau jos din pat dimineaţa, nu avem nici un motiv să-i bănuim că şi-ar fi luat micul dejun stând rezemaţi într-un cot, pe un divan.

Mâncarea se consuma, probabil, în tot felul de alte locuri din casă. În casele mai mici, precis că nu aveai de unde alege – mâneai pe unde puteai. În casele mai mari, sclavii poate că reuşeau să pună în gură ce mai şterpeleau în timp ce-şi făceau treburile sau când nu-i vedea nimeni, în camerele de serviciu; portarul ciugulea, probabil, câte ceva în ghereta lui. Alte persoane poate că apucau ce le mai venea la îndemână, se aşezau pe câte o bancă în peristil ori îşi trăgeau câte un scaun la o masă din atriu. Cu siguranţă că acesta era modelul pe care-l sugerează descoperirile arheologice întreprinse. Chiar dacă ţinem cont de tot balamucul care trebuie să se fi produs înaintea erupţiei şi după ea, farfurii, cupe şi alte obiecte standard care ţineau de veselă au fost scoase la lumină de peste tot din casele pompeiene. Impresia creată este aceea că oamenii mâncau „pe fugă”.

Există, apoi, o contradicţie nostimă, devenită una cu aceste case de bogătaşi pompeieni. Toate ilustrează o cultură a cinatului tihnit, care presupunea unele amplasamente, instalaţii şi echipamente speciale. Şi totuşi descoperim, alături de aceasta, şi o cultură mult mai

apropiată de cea modernă a grătarului ori a autoservirii. Altfel spus, în ciuda existenţei unor încăperi proiectate special pentru a îndeplini o anumită funcţie, în casele pompeiene delimitarea spaţiilor dedicate anumitor activităţi era mult mai vagă decât în casele moderne, unde sunt clar demărcate „dormitorul”, „camera de zi”, „baia” şi aşa mai departe. Ca multe alte imobile dinaintea erei moderne, casele pompeiene erau, în cea mai mare parte, multifuncţionale.

La etaj, la parter

Acest lucru devine şi mai clar dacă punem în discuţie alte două întrebări: unde anume dormeau pompeienii? Şi ce se întâmpla, în aceste case, la etaj? Nivelurile superioare se numără printre cele mai incitante mistere, când încercăm să ne dăm seama cum arătau casele pompeiene la origini şi cum erau ele utilizate. Ştim că multe reşedinţe aveau câte un nivel superior. Uneori, accesul la etaj se făcea direct din stradă, şi cel mai probabil este că spaţiul respectiv era un apartament de închiriat. În legislaţia romană, dreptul de proprietate imobiliară se referea la spaţiile de la parter, considerate totuna cu terenul pe care-l ocupau, aşa încât orice spaţii de locuit separate, situate la etaj, nu puteau fi ocupate tot de proprietari. În alte locuri, accesul la etaj se făcea printr-o scară aflată în interiorul imobilului. Este cazul, de pildă, al Casei Poetului Tragic, deşi Bulwer-Lytton evită subiectul: personajele lui n-au treabă la etaj.

Dacă însă ar fi avut, ce-ar fi găsit acolo? Iată o întrebare al cărei răspuns este dificil de formulat, pentru că structurile de la nivelurile superioare ale clădirilor au supravieţuit în foarte mică măsură (acolo unde par să fi rămas intacte, sunt, în realitate, mai curând reconstituiri moderne). Pe alocuri, despre obiecte găsite în camerele de la parter s-a considerat că proveneau din cele de la etaj, de unde căzuseră prin găurile din podea, în cursul distrugerii. Este aproape sigur cazul celebrelor tăbliţe ceruite,

având rol de registre, ale bancherului pompeian Lucius Caecilius Iucundus, ceea ce indică faptul că etajul casei sale era folosit, măcar în parte, ca loc de arhivare pe termen lung a documentelor ieşite din uz. Nu putem şti cu siguranţă dacă o asemenea utilizare era ceva obişnuit.

Răspunsul cel mai la îndemână, bazat pe propria noastră experienţă modernă, că nivelurile superioare erau rezervate spaţiilor de dormit, era, probabil, doar în parte adevărat. Principalii ocupanţi ai casei dormeau, mai curând, la parter. De multe ori, au fost descoperite urme ale câte unui pat sau divan, care avusese armături metalice, în acele cămăruţe în care se intra direct din atriu sau din peristil, iar altele, asemănătoare, vor fi avut piese de mobilier deplasabile – deşi nici măcar acestea nu erau neapărat „dormitoare" în sensul strict al termenului, cel de astăzi, ci camere în care divanul putea fi folosit şi ca pat, şi ca sofa, deopotrivă ziua şi noaptea. Nivelul superior era, poate, mai susceptibil de a fi folosit de sclavii gospodăriei pentru dormit, dacă nu cumva se întindeau de-a dreptul pe jos în bucătărie, la uşa camerei în care dormea stăpânul sau la picioarele patului acestuia, iar uneori, bineînţeles, chiar *în pat* cu stăpânul, date fiind îndatoririle sexuale pe care sclavele şi sclavii din Antichitate erau aşteptaţi să le îndeplinească. După o altă teorie, la etaj se aflau mai multe încăperi destinate celor care ar fi fost echivalentul antic al chiriaşilor moderni şi care ajungeau la camerele lor pe scările care urcau din casa propriu-zisă, aceştia intrând în casă, probabil, nu pe uşile mari, din faţă, de pe strada principală, ci pe una dintre uşile dosnice, de care cele mai multe case nu duceau lipsă. în realitate însă, cel mai plauzibil este că
spaţiile respective, de la etaj, amestecau cele trei utilizări: erau destinate şi
depozitării, şi dormitului, şi închirierii.

într-o reşedinţă dintre cele relativ mici (Casa Prinţului de Neapole,
denumită astfel după aristocratul din zonă care a fost martor la exca-

varea ei, în anii 1890), existau nu mai puţin de trei rânduri de scări pe
care se putea urca la etaj. Unul dintre ele ducea direct din stradă, la un
apartament separat, după toate aparenţele, închiriat. Un altul ducea din
atriu către nişte încăperi minuscule, în cel mai bun caz un fel de boxe.
Arheologul care s-a ocupat cel mai recent de această casă a opinat că erau,
cel mai probabil, nişte spaţii de dormit pentru o mână de sclavi. Dar
puteau, la fel de bine, să fie nişte spaţii de depozitare, de tipul celor aflate
la mansardă. Un alt rând de scări ducea din bucătărie către nişte camere
>
ceva mai luminoase, care dădeau spre grădină. Poate că era vorba tot de un apartament închiriat (dar la care accesul se făcea din bucătăria casei?) sau de alte spaţii destinate fie sclavilor gospodăriei, fie copiilor familiei şi sclavilor care aveau grijă de ei. Această din ultimă variantă ar putea constitui soluţia unei alte mici dileme pompeiene: unde anume dormeau copiii? Cu excepţia unui pătuţ de lemn, descoperit la Herculaneum *(v.* Ilustraţia 33), nu avem nici o singură dovadă palpabilă a vreunui aranjament special destinat odihnei copiilor. Probabil că se culcau, pur şi simplu, alături de adulţi, fie de părinţii lor, fie – mai plauzibil – de sclavi.

întrebarea şi mai complicată pe care o generează spaţiile de la etaj este câţi oameni vor fi trăit într-o asemenea casă şi – făcând abstracţie de apartamentele cu acces direct, independent, din stradă – ce relaţii existau între aceştia. Casele pompeiene nu erau, de obicei, locuite numai de o pereche căsătorită, de copiii acestora şi de câţiva slujitori fideli. Oricine a studiat vreodată latina, folosindu-se de *Cursul de Limbă Latină* de la Cambridge şi de familia pompeiană (parţial) imaginară de acolo, ar face bine să uite, de-a dreptul, de Caecilius şi Metella, de fiul

lor, Quintus, de sclavii Clemens şi Grumio, care era şi bucătar.

Romanii avuţi trăiau în familii extinse. Ceea ce nu-i totuna cu amestecul aleatoriu de bunici, mătuşi, unchi şi o sumedenie de veri care coabitează, aşa cum înţelegem astăzi termenul (amalgamul fiind, oricum, o ficţiune nostalgică şi mai puţin o realitate istorică). Mai curând era vorba despre o *gospodărie* extinsă – dacă nu despre o *adunătură* extinsă, cum inspirat a caracterizat-o un istoric –, alcătuită dintr-o familie (mai mult sau mai puţin) „nucleară", plus o vastă reţea de atârnători şi dependenţi de un fel sau altul. Printre aceştia din urmă se aflau nu numai sclavi (în „casele" cele mai înstărite, numărul lor trebuie să fi fost foarte mare), ci si foşti sclavi.

> >

La Roma, spre deosebire de lumea grecească, sclavii de casă îşi primeau adesea libertatea după ani lungi de servitute. Era un act de generozitate aparentă din partea stăpânului, care izvora dintr-un amestec de altruism umanitar şi egoism economic – pentru că stăpânul sclavului scăpa de cheltuielile pe care ar fi trebuit să le suporte hrănindu-i şi întreţi- nându-i pe cei deveniţi incapabili de prea multă muncă, şi, concomitent, funcţiona ca un stimulent pentru ceilalţi, să rămână obedienţi şi vrednici. Personajul ficţional Trimalchio era, în mare măsură, o excepţie în cadrul clasei sale. Majoritatea foştilor sclavi rămâneau, sub diverse forme, ataşaţi de vechii lor stăpâni şi de familiile acestora – şi obligaţi faţă de ei –, administrându-le prăvăliile şi alte întreprinderi negustoreşti, chiar locuind în continuare în aceleaşi case cu ei, eventual, de-acum, cu propriile neveste şi propriii copii. De fapt, în limba latină, cuvântul *familia* nici nu înseamnă „familie" în sensul dat de noi termenului, ci „casă" în sens mai larg, incluzând sclavii şi foştii sclavi.

Aşadar, dacă punem la un loc familia-nucleu a stăpânului casei, sclavii şi foştii sclavi şi chiriaşii, câţi oameni vor fi locuit într-o casă precum Casa Poetului

Tragic? Adevărul este că putem, cel mult, să ghicim. Una dintre teoriile avansate a fost aceea că numărul de paturi ar putea fi de folos la o asemenea socoteală. Totuşi, chiar dacă descoperim vreo urmă clară a existenţei unui pat, nu putem fi siguri dacă era folosit, într-adevăr, la dormit şi, dacă era, câţi oameni dormeau în el. („Paturi duble”, recognoscibile ca atare, nu s-au descoperit nici la Pompeii, nici la Herculaneum, chiar dacă multe par să fi fost suficient de mari pentru a fi încăput în ele mai mulţi ocupanţi, fie adulţi, fie copii.) Iar numărul de persoane care dormeau înghesuite la etaj sau pe care ni le imaginăm dormind încovrigate pe podea este greu de definit. O recentă estimare în privinţa rezidenţilor Casei Poetului Tragic urcă până spre patruzeci. În opinia mea, este o cifră exagerată. Presupune ca numai la etaj să fi dormit cel puţin douăzeci şi opt de suflete şi, dacă cifra este extrapolată la scara întregului oraş, ar da un total neplauzibil de 34.000 de locuitori. Oricum ar fi, chiar şi înjumătăţită, cifra oferă imaginea unui stil de viaţă relativ aglomerat, care nici pe departe nu se compara cu lumea creată de Bulwer-Lytton şi culcuşul său elegant de celibatar – ca să nu mai vorbim de presiunea considerabilă pe care ar fi creat-o acel closet unic.

Reconstituirea caselor pompeiene însă necesită mai mult decât completarea golurilor din registrul arheologic al probelor pierdute, oricât de satisfăcător s-ar putea dovedi să repopulezi acele atrii pustii cu dulapurile, bufetele, paravanele şi draperiile lor, plus exoticul sclav adormit. Există şi chestiuni de mai mare anvergură, în ceea ce priveşte scopul căruia îi serveau aceste case pompeiene. Ca să reflectăm la ele, trebuie să analizăm felul în care prezintă funcţiile pe care le îndeplineau casele şi încăperile acestora singurul tratat roman despre arhitectura domestică pe care îl avem la dispoziţie, şi să vedem cum ne poate el ajuta să înţelegem ce a mai rămas din Pompeii.

Case de arătat

Un ghid important în privinţa funcţiei sociale pe care o îndeplinea o casă romană este reprezentat de tratatul *De architectura*, scris de Vitruviu, probabil sub domnia împăratului Augustus. Pe Vitruviu îl preocupă în special metodele de construcţie, monumentele publice şi criteriile de urbanizare, dar, în cartea a şasea, discută despre *domus*— „casa particulară”. Devine clar imediat că, pentru el, o casă nu era „particulară” în sensul pe care-l dăm astăzi, de obicei, termenului respectiv. Pentru noi, „căminul” este ceva strict separat de universul afacerilor sau de cel al politicii; este locul în care te duci pentru a scăpa de constrângerile şi obligaţiile vieţii publice. Tratatul vitruvian abordează însă noţiunea de *domus* ca făcând parte integrantă din imaginea publică a stăpânului casei şi oferind fundalul pe care se desfăşura, parţial, viaţa sa publică. Istoria romană furnizează exemple grăitoare ale acestui gen de identificare între o figură publică şi reşedinţa sa: când Cicero este forţat să plece în exil, adversarul politic îi demolează casa în scop demonstrativ (casă pe care Cicero o reconstruieşte la întoarcere); cu puţină vreme înainte de asasinarea lui Cezar în Senat, soţia lui a visat că frontonul casei lor din Roma se prăbuşea.

Vitruviu confirmă faptul că diferitele zone ale casei aveau funcţii diferite. Dar distincţiile pe care le avansează el sunt unele neaşteptate. Nu afirmă, de exemplu, c-ar fi existat o împărţire a locuinţei în zone ale bărbaţilor şi zone ale femeilor (cum se întâmpla, de regulă, în Atena clasică). Nu afirmă nici c-ar fi existat o împărţire a casei în funcţie de vârstă: nu este menţionată vreo „aripă a copiilor” în planul casei vitruviene ideale. În schimb, trage o linie despărţitoare între părţile „comune” ale casei, în care vizitatorii puteau intra nepoftiţi, şi părţile „exclusive”, în care musafirii nu s-ar fi aventurat decât dacă erau invitaţi. Părţile „comune” includeau atriile, vestibulurile şi peristilurile; părţile „exclusive” includeau *cu- bicula* („apartamentele”, termen care, cu toată sonoritatea lui

demodată, descria mai bine realitatea decât mai obişnuitul „dormitoarele”), *triclinia* („sălile de masă”) şi camerele de baie. În acest fel, se făcea o demarcaţie, deşi nu chiar totală, între zonele publice şi cele particulare ale casei. Nu întru totul, pentru că – aşa cum limpede dau de înţeles alţi autori – tot felul de treburi publice se puteau desfăşura *intra cubiculum* (aproximativ: „în interiorul dormitorului”), de la recitări şi mese până la judecăţi în chestiuni juridice (în cazul împăraţilor). Nu era vorba, ca la un dormitor modern, de o încăpere din care vizitatorii erau aproape cu totul excluşi, nici una folosită, în principal, pentru dormit. Era o încăpere în care accesul era restricţionat şi condiţionat de existenţa unei *invitaţii*.

Vitruviu subliniază şi o ierarhizare socială în proiectarea unei case. Membrii elitei romane, deţinătorii de funcţii publice şi politice, aveau nevoie de zonele „comune”, grandioase, ale casei. Cu cât se cobora pe scara socială, oamenii puteau trăi foarte bine şi fără un vestibul, un atriu sau un *tablinum* (denumirea dată încăperii în general destul de mari, situate adesea, precum în Casa Poetului Tragic, între atriu şi peristil – şi folosită, bănuiesc, de stăpânul casei) care să sugereze măreţia. Bineînţeles că puteau trăi şi fără ele. Pentru că nu deţineau funcţii civice cu impact public, nu aveau subordonaţi, atârnători şi clienţi, pe care să trebuiască să-i primească în vizite. Ba din contră: ei erau cei care frecventau vestibulurile, atriile şi *tablina* din casele altora.

Teoretizarea lui Vitruviu nu se potriveşte întru totul cu dovezile descoperite la Pompeii. De exemplu, atriile nu sunt prezente, aşa cum pare el să sugereze, numai în casele cu adevărat grandioase, care aveau rol de reprezentare, ci se găsesc şi în foarte multe reşedinţe mai mici. Şi se poate dovedi anevoios, de multe ori, să fie aplicate denumirile pe care le citează Vitruviu pentru diferitele încăperi considerate individual, date fiind rămăşiţele descoperite în teren (cu toate că planurile moderne sunt, efectiv, presărate cu terminologia lui latină). Autorul a oferit idealul arhitecturii romane ajunse

la apogeu şi la nivelul ei cel mai abstract, şi cu siguranţă nu la casele dintr-un mic oraş din sudul Italiei se gândea el când şi-a scris tratatul. Chiar şi aşa, viziunea lui de ansamblu asupra finalităţii publice a noţiunii de *domus* ne poate ajuta să înţelegem ceva mai bine măcar acele case mai spectaculoase de la Pompeii.

Indiferent dacă portarul îţi îngăduia sau nu accesul (adică să intri absolut „neinvitat”, o chestiune mai degrabă teoretică decât reală, sunt convinsă), interioarele caselor erau făcute tocmai *pentru a fi văzute*. În mod cert erau ferecate şi neprimitoare noaptea; chiar şi ziua, vederea către inima casei trebuie să fî fost, uneori, blocată de paravane, uşi interioare şi draperii. Dar asta nu contravenea logicii subiacente a proiectării acesteia: că uşile de la intrare trebuiau să ofere o perspectivă atent studiată a spaţiului interior. Dacă trăgeai cu ochiul în Casa Poetului Tragic, de exemplu, privirea îţi ajungea, mai întâi, în camera mare dintre atriu şi peristil (acel *tablinum*, de care vorbeşte Vitruviu), menită tocmai a fi văzută, apoi, prin peristil, direct către altarul de la peretele din spate al grădinii. Nu intrau în raza vizuală spaţiile mai „exclusive”, cum ar fi sala mare, unde se intra din peristil (probabil o sufragerie de mari dimensiuni), zonele de servire şi bucătăria.

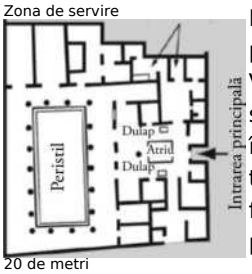


Figura 7 – Casa Vettiilor. O grădină mare cu peristil ocupă cea mai mare parte din Casa Vettiilor, iar încăperile decorate cel mai opulent se deschid către ea. Vizitatorii care pătrundeau în incintă priveau şi ei către această grădină, trecând prin faţa dulapurilor care exprimau (şi, fără îndoială, conţineau la propriu) avuţia proprietarului.

în Casa Vettiilor, efectele vizuale concepute erau pline de imaginaţie, mizând pe o temă „priapică”, una care adeseori le-a captat interesul vizitatorilor moderni. în vestibulul acestei case, a fost descoperită una dintre cele mai fotografiate şi frecvent reproduse imagini din oraşul Pompeii: o pictură în care Priap, zeul protector al căminului, îşi pune falusul uriaş în balanţă cu un sac de bani *(v.* Ilustraţia 36). Aluzia era mai subtilă aici decât s-ar fi zis la prima vedere, pentru că imaginea, dincolo de faptul că şoca prin arătarea unei erecţii de pomină, reprezenta, isteţ, un joc de cuvinte între *penis* şi *pendere* („a cântări”). Dar aceasta nu era singura imagine a lui din

casă. în raza vizuală a eventualului vizitator antic, Pri- apul de la intrare era, mai mult ca sigur, conectat cu altă reprezentare priapică. O privire directă dinspre uşile de intrare, prin atriu, către peristil şi grădină (Casa Vettiilor nu avea *tablinum)* se oprea la o statuie mare a lui Priap, înconjurată de o fântână din marmură, care-i făcea pandant

imaginii de la intrare – deşi aici, la fântână, şarja consta în faptul că jetul de apă ţâşnea din penisul tot erect al statuii. Mesajul implicit de putere şi prosperitate era întărit de felul în care erau dispuse lucrurile în atriu: de o parte şi de alta, cufere mari de bronz erau etalate cât să iasă în evidenţă, conţinând genul de bogăţii pe care le cântărea Priapul de la intrare. Mai existau, fără să intersecteze raza vizuală directă, şi zonele mai „exclusive", şi încăperile de serviciu.

36. O imagine a plenitudinii. Imediat după intrarea din faţă a Casei Vettiilor, zeul Priap îl întâmpina pe vizitator cântărind cu falusul său uriaş o pungă cu bani, pe talerul unei balanţe.

Luându-şi iar informaţiile de la Vitruviu, care lega proiectarea casei de ierarhizarea societăţii romane (şi, mai ales, de relaţiile dintre oamenii care formau elitele şi diverşii lor atârnători), arheologii şi-au reimagi- nat cum se va fi desfăşurat un ritual social caracteristic vieţii romane în acest decor pompeian. Ritualul cu pricina era cel de *salutatio*, practicat dis-de-dimineaţă, în care „clienţii” de

toate soiurile îşi vizitau protectorii bogaţi, pentru a primi de la ei favoruri sau bani peşin, ca răsplată pentru voturile lor sau pentru a le furniza protectorilor servicii mai degrabă simbolice (însoţire sau escortă ori, pur şi simplu, frenetice aplauze), care să le consolideze acestora prestigiul. În privinţa Romei, avem suficiente plângeri legate de acest ritual, din punctul de vedere clientelar, în poeziile lui Iuvenal şi ale lui Marţial, care – fiind nişte atârnători stilaţi – făceau parcă mai mult tărăboi decât alţii, cum era aşteptat, în legătură cu înjosirile la care erau nevoiţi să se supună pentru câte o pomană şi aşa modestă. „Pentru cei trei *denarii* promişi – se jeluieşte Marţial într-un pasaj –, îmi ceri să mă prezint la datorie în atriul tău, înveşmântat în toga mea de gală. După care mă pui să stau pe lângă tine, să păşesc înaintea lecticii tale, când mergi să vizitezi nici mai mult, nici mai puţin de zece văduve...” Nu e greu de imaginat cum se va fi desfăşurat un asemenea ritual social şi la Pompeii, în contextul „casei”: clienţii se postau afară, pe acele bănci de piatră, după care – când uşile casei se deschideau, la prima oră a dimineţii – îşi croiau drum pe coridorul îngust de la intrare, ajungeau în atriu, îi vorbeau pe rând protectorului, care trona mândru în *tablinum* şi le împărţea – sau nu – favoruri, după cum îi dicta starea de spirit în fiecare moment.

După toate probabilităţile, imaginea descrisă de Marţial este prea formală şi pretenţioasă pentru ce se va fi întâmplat, de fapt, la Pompeii. Chiar dacă la Roma ritualul matinal denumit *salutatio* era chiar atât de regulat şi de bine structurat pe cât sugerează poeţii (eu, cel puţin, am dubiile mele în acest sens), este cu neputinţă ca el să se fi desfăşurat la fel într-un oraş atât de mic precum Pompeii. Şi-apoi, trebuie să ne amintim că, la Pompeii, ritualul se desfăşura într-un spaţiu care făcea şi oficiile de loc principal de depozitare al casei şi care se poate foarte bine să fi conţinut şi unul sau două războaie de ţesut. Decât să-şi imagineze că ritualul de *salutatio* era deranjat de zdrăngăni tul femeilor care ţeseau şi întrerupt de fâţâitul de colo-colo al sclavilor până la dulapurile de stocare sau

la sursa de apă, unii arheologi au avansat ideea unei anumite zonări temporale. După acest model, atriul era teritoriul stăpânului casei dimineaţa, şi era preluat de restul familiei lărgite şi de sclavi numai după ce el pleca de acasă, către For sau cu alte treburi publice pe care le avea. Dar şi aici am dubiile mele că totul funcţiona cu adevărat după un aranjament atât de precis.

Riscăm, de asemenea, să simplificăm prea tare dinamica socială a relaţiilor interumane fie de la Roma, fie de la Pompeii. Pe de-o parte, avem anxietăţile şi umilinţele trăite de cei care aşteptau să le fie îngăduită prezenţa dinaintea protectorului lor. Cu toţii ne putem închipui cum trebuie să fi fost să aştepţi ca să-ţi înfăţişezi necazul unui grangur care hotăra după bunul plac dacă să te ajute sau nu (cu o slujbă pentru fiul tău, cu un împrumut sau cu amânarea unei chirii neplătite la timp). Şi de partea cealaltă vor fi existat anxietăţi – pentru că, în această lume a statutului public şi a exhibării lui, protectorii aveau nevoie de clienţi aproape la fel de mult cum aveau clienţii nevoie de protectori. Să ne închipuim ce anxietăţi şi umilinţe erau trăite şi de granguri, care stăteau instalaţi în *ta- blinum* şi-şi aşteptau clienţii, dacă nici măcar unul nu-şi anunţa prezenţa.

Oricum ar fi fost ele, aceste ritualuri de putere, dependenţă şi patronaj ne ajută să ne facem o idee despre logica organizării caselor în lumea romană şi despre cum erau ele aranjate. Casele respective erau menite expunerii – iar această idee se reverbera, chiar dacă în forme diluate, până la reşedinţele care constau doar în câteva cămăruţe de jur-împreju- rul unui atriu.

La bogăţie şi la sărăcie – dar nu „casa pompeiană”

Casele acestea construite în jurul unui atriu şi, adeseori, al unei grădini cu peristil au căpătat statut de imagine standard a lumii casnice de la Pompeii. De mult s-au fixat în imaginaţia populară, în parte datorită unor cărţi precum

Ultimele zile ale oraşului Pompeii, fiind cunoscute acum, de toată lumea, prin sintagma simplificatoare „casa pompeiană”, ca şi cum ar fi fost singura formă de arhitectură casnică din oraş. De fapt, era doar una dintre multele forme. Acest fapt în sine este semnificativ. Simpla varietate a tipurilor de locuinţe de la Pompeii – în funcţie de dimensiuni, menire şi grandoare – subliniază uriaşele discrepanţe în materie de bogăţie de la nivelul oraşului. Se creează astfel un contrast frapant cu fondul rezidenţial relativ omogen din anumite oraşe antice greceşti excavate, în care diferenţele dintre bogaţi şi săraci erau cel puţin mascate de casele care aveau, mai mult sau mai puţin, aceleaşi dimensiuni şi meniri. La Pompeii, exista un uriaş decalaj între casele cu cele mai mari şi cele mai mici atrii, cu toate că până şi cele mai mici locuinţe de acest fel ar fi depăşit cu mult situaţia locativă a multor sute dintre locuitorii liberi ai oraşului. Ironia face ca o mulţime de sclavi, chiar dacă erau consemnaţi în mansarde insalubre, tot trăiau în condiţii şi într-un mediu care le-ar fi stârnit invidia unora dintre oamenii liberi, dar săraci.

Aşadar, unde trăiau săracii? Răspunsul depinde, întrucâtva, de ce se înţelegea prin „săraci” – şi *cât* de săraci erau. O viziune peste măsură de deprimantă este aceea potrivit căreia, dacă prin „sărăcie” se înţelege „mizerie”, atunci erau foarte puţini săraci în adevăratul sens al termenului în Antichitate – asta, pentru simplul motiv că mizeria constituia primul pas pe un drum care ducea foarte repede la moarte. Se presupunea că „săracii” aveau totuşi un mijloc de subzistenţă cât de cât rezonabil asigurat, fie că era vorba despre o activitate comercială sau o meserie, fie despre conexiuni cu casele extinse ale celor bogaţi. Cei lipsiţi de orice mijloace nu supravieţuiau, şi cu asta, basta.

Am remarcat deja spaţiile înghesuite în care se trăia şi se dormea, situate deasupra atelierelor şi prăvăliilor. La Pompeii, acestea probabil că treceau drept atâtea unităţi de cazare câte case cu atrii avea oraşul, deşi ofereau adăpost unui număr total de oameni evident mult mai mic.

Şi mai jos de atât, cerşetorul înfăţişat în scenele pictate din For evoca viaţa de la pragul mizeriei. Nu putem decât să ne imaginăm unde punea omul acela capul jos, noaptea. Dar, date fiind anxietăţile rezultate din codurile de legi romane în privinţa celor care profanau mormintele de mari dimensiuni, făcându-şi culcuş înăuntru („Oricine doreşte poate pune sub acuzare pe cineva care trăieşte ori se adăposteşte într-un mormânt" – afirma jurisprudenţa romană), impresionantele mausolee de familie, înşirate în lungul drumurilor care duceau în afara oraşului, par să fi fost candidatele cele mai probabile pentru rolul acesta, de refugiu pentru săraci. Dar existau şi o mulţime de alte opţiuni, de la arcadele Amfiteatrului până la colonadele templelor.

Aproape la fel de mizeri erau şi cei care ocupau cămăruţele sau nişele comprimate între casele propriu-zise şi prăvălii, care se deschideau direct către străzi, dar nu aveau niciun fel de amenajare, cu excepţia unui prici de zidărie *{v.* Ilustraţia 37). Acestea erau, de obicei, recunoscute ca fiind separeuri ale prostituatelor – şi, într-adevăr, multe dintre încăperi chiar aveau, deasupra intrării, un falus proeminent. Dar, la fel de bine, puteau

fi locuinţe minuscule şi austere ale săracilor, falusul fiind un simbol optimist al norocului, nu neapărat o reclamă pentru servicii sexuale. Sau, de bună seamă, puteau fi şi una, şi alta. Pentru că prostituţia, şi în lumea romană, ca în atâtea alte cazuri, era soluţia de ultimă instanţă a celor dezavantajaţi. Putea reprezenta ultima speranţă de supravieţuire pentru cei cărora le lipseau reţelele de sprijin obişnuite, de la sclavi fugari până la orfani sau văduve.

37. O locuinţă cu o singură încăpere, dotată doar cu un prici de zidărie. Să fi fost separeul unei prostituate? Sau, poate, cea mai ieftină formă de cazare de la Pompeii?

Ceva mai sus pe scara bogăţiei, se găseau alte tipuri de case. În partea de sud-est a oraşului, exista un grup distinct de ceea ce am putea numi căsuţe *în terase*. Erau

nişte locuinţe înguste, cu un singur nivel, având o curte interioară deschisă, dar nu şi atriu, construite pe un rând unic, după acelaşi model, având aceleaşi

dimensiuni (în linii mari, comparabile cu o casă cu atriu, dar mică), ridicate în aceeaşi perioadă (către sfârşitul secolului III î.e.n.). E de presupus că făceau parte dintr-un plan de urbanizare menit să primească un aflux de noi locuitori (poate pe cei strămutaţi în timpul războiului cu Hanibal) şi erau încă în uz la vremea erupţiei, deşi multora dintre ele, între timp, li se adăugaseră un atriu şi un nivel superior.

Tot variată era şi panoplia de camere sau apartamente de închiriat. Am văzut deja semnele clare de locuire cu chirie, la etajele caselor cu atrii. Există din plin, de asemenea, dovezi ale unei pieţe a închirierilor,

destul de bine sistematizată, de vastă şi construită special în acest scop. De pildă, un amestec de apartamente măricele şi camere care dau spre atriu ocupă cele trei niveluri superioare ale unei clădiri multietajate, mai degrabă de prost gust, parcă înfiptă în versantul de pe latura de sud a oraşului şi care domină valea râului. Nivelurile de jos ale blocului erau folosite de unul dintre stabilimentele termale cu administrare privată din oraş, denumit acum Termele Sarniene, după râul către care privesc (aici au fost descoperite acele *graffiti* făcute de nişte copii care se plictisiseră să tot aştepte). Este singura construcţie de acest tip din oraş, stilul ei evocând câteva dintre blocurile de apartamente mai scumpe, descoperite la Ostia. Multe dintre camere sunt luminoase si aerisite, cu ferestre si terase

mari, care oferă vederi splendide spre exterior – radical diferite de casele cu atrii, orientate înăuntru. Este de neconceput ca spaţiile respective să fi fost ocupate de oameni realmente săraci. Poate că acestea erau cuibuşoarele de nebunii ale celibatarilor, despre care vorbea Bulwer-Lytton?

38. Un stabiliment de băi publice cu vedere la râu: Termele Sarniene. Băile propriu-zise erau la parter, iar la nivelurile de deasupra lor se aflau locuinţe.

Totuşi, existau şi dezavantaje aici. Deşi o bună parte dintre apartamentele de la etajele superioare din alte case aveau closete (un tron de lemn aşezat deasupra unui jgheab vertical săpat în perete), acestea, din câte ne putem da seama, nu. Iar apropierea de băi putea reprezenta o sursă de iritare pentru cei care puneau preţ pe linişte şi pace. Asta implicau, cel puţin, plângerile filozofului Seneca, el însuşi locuind, la un moment dat, într-o situaţie similară la Roma:

> „Locuiesc deasupra unor băi. Inchipuiţi-vă amestecul de zgomote care mă fac să urăsc până şi simpla putere a auzului. Când băieţii cu muşchi fac exerciţii, când ridică de la pământ greutăţile de plumb, când se antrenează, ori numai se prefac, eu le aud gâfâielile... În fine, închi- puiţi-vi-l pe cel ocupat cu pensatul, care are o voce stridentă, ascuţită, şi niciodată nu şi-o poate ţine pentru el, afară de cazurile în care smulge părul de la subţioara cuiva şi-l face pe client să urle în locul lui.”

Seneca avea darul de a strica cheful oamenilor, dar, în

situaţia dată, putem fi alături de el.

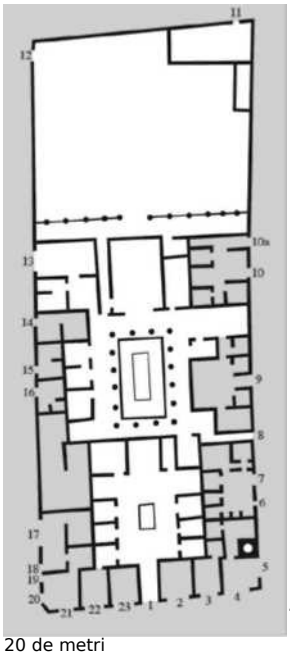
Într-o altă proprietate de mari dimensiuni, situată la cinci minute de mers pe jos dinspre For înspre nord, o descoperire norocoasă ne ajută să ne facem o idee despre cum era organizată piaţa închirierilor şi despre diversele tipuri de locuinţe oferite. În apropierea unui colţ de stradă, un anunţ vizibil cândva (deşi acum s-a estompat) afirma:

> „De închiriat de la 1 iulie. În ***insula*** Arriana Polliana, proprietatea lui Cnaeus Alleius Nigidius Maius, unităţi comerciale/rezidenţiale cu mezanine proprii ***[tabernae cum pergulis suis***], apartamente de calitate la nivelurile superioare ***[cenacula equestria***] şi locuinţe ⌊***domus***⌉. Persoana de legătură: Primus, sclavul lui Cnaeus Alleius Nigidius Maius.”

Trei moduri de găzduire se regăseau în ofertă şi erau accesibile prin intermediul sclavului-agent imobiliar al stăpânului casei, fiecare putând să fie identificat în diferitele zone ale acelei reşedinţe uriaşe pe care era vopsit anunţul *(v.* Figura 8).

În centrul întregului cvartal – *insula* Arriana Polliana –, se află o casă de o mărime considerabilă, cu atriu, cu peristil şi (cel puţin în forma ei finală) cu o grădină dincolo de ele. Această casă a fost numită, iniţial, din cauza unei atribuiri greşite, Casa lui Pansa, dar trebuie să-i fi aparţinut, în realitate, lui Cnaeus Alleius Nigidius Maius, membru al uneia dintre cele mai vechi familii din regiune, care activa în guvernarea locală în anii 50-60 e.n. şi căuta chiriaşi pentru cele câteva *tabernae*, *cenacula* şi *domus* pe care le deţinea. Termenul *tabernae* se referea, de obicei, la „prăvălii” sau „ateliere” – asta şi găsim, dacă urmăm strada principală: unităţi locative

Figura 8 – *Insula* Arriana Polliana. întreaga proprietate era împărţită între zona neumbrită, care era o reşedinţă elitistă, cu atriu şi peristil şi cu accesul pe la intrarea 1, şi cu diverse unităţi mai mici de jur-împrejur – prăvălii şi apartamente –, care se închiriau. La unităţile rezidenţiale de la etaj se ajungea folosind mai multe rânduri de scări.



cu deschiderile lor largi, caracteristice (numerele 21-3, 2-4 din Figura 8); nivelurile de la mezanin, unde îşi aveau locuinţele, probabil, patronii prăvăliilor şi atelierelor, au dispărut, dar ici şi colo se mai văd găurile în care erau fixate grinzile transversale. Pe strada laterală, numerele 14-16, care nu aveau faţada tipică a prăvăliilor, vor fi fost spaţii strict rezidenţiale – de unde şi traducerea mea: unităţi „comerciale/rezidenţiale”.

Apartamentele de la etaj, *cenacula*, erau accesibile pe trepte care porneau direct din stradă la numerele 18, 19, 6, 8 şi 10a. Descrierea *equestria* trimite, fără echivoc, la clasa „cavalerilor” (sau „ecveştrilor”) din elita romană, un grup de oameni avuţi, care se aşteptau să locuiască în condiţii substanţial mai bune decât cele de aici. Aşadar, folosirea adjectivului *equestria* indica, probabil, o promisiune (sau o aşteptare) în privinţa unei anumite respectabilităţi, aşa cum se spune, de exemplu, „croitor pentru domni”. Locuinţele sau casele *(domus)* erau, mai mult ca sigur, unităţile locative de la nivelul parterului, numerele 7, 9 şi 10, dacă nu cumva casa cu atriu din centru era şi ea de închiriat, iar Nigidius Maius, proprietarul însuşi, se mutase în altă parte.

E greu de ştiut cu precizie unde anume, în spectrul social acoperit de populaţia oraşului, ar fi trebuit plasaţi ocupanţii tuturor acestor unităţi

locative, deşi diverse remarci ale lui Petroniu, din *Satyricon*, confirmă relativa ierarhizare pe scara prestigiului pe care o indică rămăşiţele materiale. La un moment dat, în toiul unei gâlceve de familie, Trimalchio îşi împunge nevasta iară milă, făcând referire la originile ei umile: „Când te-ai născut la mansardă, n-ai de ce să dormi într-o casă". Altă dată, înălţarea pe scara socială a unuia dintre oaspeţii lui Trimalchio e semnalată de faptul că-şi subînchiriază propriul *cenaculum* („de la 1 iulie" – curioasă coincidenţă, tocmai de la data la care începeau şi contractele lui Nigidius Maius), pentru că şi-a cumpărat o *domus.* Tot aşa, nu putem fi siguri în privinţa duratei unor asemenea contracte de locaţie, prin urmare nici de câtă siguranţă a locuirii se bucurau chiriaşii. Dar un alt anunţ de închiriere din oraş, referitor la găzduirea pe Domeniul Iuliei Felix, face următoarea reclamă: „un apartament elegant cu baie, pentru clienţi de prestigiu, locuinţe la mezanin *[pergulae]* şi spaţii la etajul superior *[cenacula],* pentru contracte pe cinci ani".

Cert este, în tot cazul, că acea *insula* denumită Arriana Polliana adună laolaltă foarte convenabil, într-un singur cvartal, toate tipurile de locuinţe disponibile în oraş. Nu putem decât să-i compătimim, astăzi, pe bieţii locatari din *pergulae*, care aveau constant de suportat priveliştea unor spaţii luxoase din casele cu atriu învecinate, adevărate palate în comparaţie cu locuinţele lor.

Figura 9 – Casa lui Octavius Quartio. Este un sit de dimensiuni relativ reduse, dar grădina ornamentală rămâne, chiar şi aşa, mult mai mare faţă de suprafaţa reşedinţei propriu-zise. Porţiunile gri sunt părţi ale unor proprietăţi diferite.

Dar nu numai pompeienii mai săraci domiciliau în spaţii locative diferite. Nu toţi locuitorii mai avuţi ai oraşului aveau şansa de a locui în casa cu atriu considerată „standard” la Pompeii. Existau anumite case, de exemplu, care, în ultimele faze ale istoriei oraşului – cu toate că mai păstrau câteva dintre elementele clasice pe care le-am văzut până acum –, aveau nişte grădini atât de întinse şi de elaborat aranjate, încât menirea propriu-zisă şi caracterul întregii proprietăţi par să fi fost complet schimbate.

Un exemplu clasic este Casa lui Octavius Quartio (denumită astfel după numele care figura pe un inel cu sigiliu, descoperit într-unul dintre atelierele de acolo), aflată în plin proces de renovare în momentul erupţiei. După cum arată planul casei *(u* Figura 9), locuinţele din ea nu erau prea spaţioase, dar atenţia se concentra pe grădina enormă, pe decoraţiunile ei complicate şi pe instalaţiile acvatice, care se foloseau de conducta principală de aducţie a apei. Pe toată latura casei care mărginea grădina se întindea o lungă pergolă, care acoperea un curs de apă îngust, traversat de un podeţ şi, la origini, străjuit de statui. La un capăt, se afla o sală de masă exterioară, iar la celălalt, un „altar” ornamental, pe care se afla, cândva, o înfăţişare a zeiţei Diana sau Isis (picturile păstrate aici o prezintă pe Diana îmbăindu-se şi pe un preot al lui Isis). La un alt nivel, mai jos, un alt canal îngust se întindea pe vreo cincizeci de metri din lungimea grădinii, peste el fiind amplasate podeţe şi arcade, cu nişte fântâni complicate la un capăt şi în mijloc şi cu picturi care împodobeau aproape orice suprafaţă disponibilă. Într-o parte a grădinii erau plantate şiruri de boscheţi şi copaci despărţiţi de alei, şi mai erau şi alte pergole. Cursurile de apă erau astfel concepute, încât să formeze un bazin ornamental şi o crescătorie de peşte *(v.* Ilustraţia 39).

Influenţa detectabilă în cele mai multe dintre aceste trăsături arhitectonice provenea din arhitectura casei romane extravilane – aşa-numita *villa.* Elementele caracteristice ale unei grădini de *villa* erau tocmai cursurile de apă ornamentale, altarele şi aleile trasate printre flori şi copaci. Cicero nu a scăpat prilejul de a lua peste picior

denumirile neruşinat de pompoase pe care membrii elitei romane le dădeau canalelor din propriile grădini: „Nilul” sau „Euripus” (acesta din urmă, după braţul de mare ce separa insula Euboea de Grecia continentală). În schimb, Cicero era ahtiat după un alt Euripus, de pe cuprinsul uneia dintre proprietăţile de la ţară ale fratelui său Quintus, şi, la un moment dat, se gândea să-şi construiască el însuşi un altar dedicat zeităţii obscure pe nume Amalthea,

39. Vedere în lungul grădinii din Casa lui Octavius Quartio. O suită elegantă de bazine şi pergole – într-o amplasare miniaturală, ca de bijuterie? Sau aceasta reprezintă o schemă complet lipsită de măsură pentru situl respectiv, un caz clasic de pretenţii ale unui *nouveau riche* – un parvenit – scăpate de sub control? Arheologii nu s-au putut pune de acord în această privinţă.

care ar fi reprodus o elegantă înfăţişare din grădina *villei*

prietenului său Atticus. Mai târziu, împăratul Hadrian avea să instaleze în palatul său rustic de la Tivoli un foarte ţipător „Canopus” (alt curs de apă de sorginte egipteană), care s-a păstrat până astăzi. O altă caracteristică a unei grădini de *villa* era combinaţia de productivitate şi ornamentaţie, oferită de un asemenea bazin care era, deopotrivă, şi iaz cu peşte. Pentru proprietarul roman de case, o parte a plăcerii de a avea moşie la ţară era dată de felul în care exploatarea productivă a domeniului se putea integra în schema decorativă a proprietăţii – era o împletire de agricultură şi eleganţă.

Modelul acesta arhitectonic aduce, prin urmare, stilul proprietăţii extravilane în interiorul cetătii. Se bucură de mare succes la vizitatorii moderni ai sitului, cărora le place la nebunie să se plimbe de-a lungul canalelor, pe sub pergole, la fel cum trebuie să le fi plăcut şi rezidenţilor antici. Unii arheologi, însă, au cam strâmbat din nas, imaginându-şi ce implica dispunerea elementelor. Erau prea multe, susţin ei, aglomerate într-un spaţiu prea mic („doi oameni nu pot merge unul lângă altul pe sub o asemenea pergolă fără să dea peste o fântână, un podeţ sau un stâlp la fiecare câţiva paşi, fără să se împiedice de statuetele din iarbă”). Totul pare a fi o „lume gen Walt Disney”, în care un proprietar, nu cu foarte mult bun-gust, a încercat să imite lumea tihnită de la ţară a celor mai breji decât el, optând constant în favoarea cantităţii şi în detrimentul calităţii.

Se cuvine să recunoaştem că arta şi proiectarea din Antichitate puteau fi cu desăvârşire de mâna a doua. Iar unele dintre picturile din această casă erau „de calitate modestă”, vorbind eufemistic. Totuşi, este greu să nu suspectăm că, etichetând casa drept „lipsită de gust”, nu facem decât – fie şi inconştient – să împărtăşim prejudecata multora dintre membrii elitei romane, dispuşi în orice moment să ia în derâdere schemele grandioase, tipice palatelor, reduse la o scară a banalităţii casnice. La urma urmelor, fostul sclav Trimalchio trebuie să fi fost de o sinistră vulgaritate. Dar umorul conţinut de romanul lui

Petroniu rezultă, parţial, din felul în care autorul maimuţăreşte cultura elitei aristocrate până în profunzimea ei. Râzând la cele scrise de el, râdem, totodată, de lumea lui (sau de-a noastră).

Nimeni însă nu a strâmbat din nas analizând grupul de case de la marginea de vest a oraşului, construite de-a dreptul peste vechiul zid al cetăţii, în primii ani ai coloniei romane (după 80 î.e.n., posibil de unii dintre coloniştii originari) – care, în forma lor finală, parcă se prăbuşesc dramatic pe versantul muntelui, către mare, diferenţele de nivel ajungând şi la patru sau cinci etaje *(u* Ilustraţia 15). Acestea sunt acum, în multe privinţe, cele mai impresionante clădiri din tot oraşul Pompeii, în parte fiindcă, plimbându-te printre ele şi prin ele, pe la diferitele lor niveluri, în sus şi-n jos pe scările care s-au păstrat, capeţi impresia că eşti *fix înăuntrul* unei case antice – iluzie pe care se întâmplă foarte rar s-o trăieşti în altă parte.

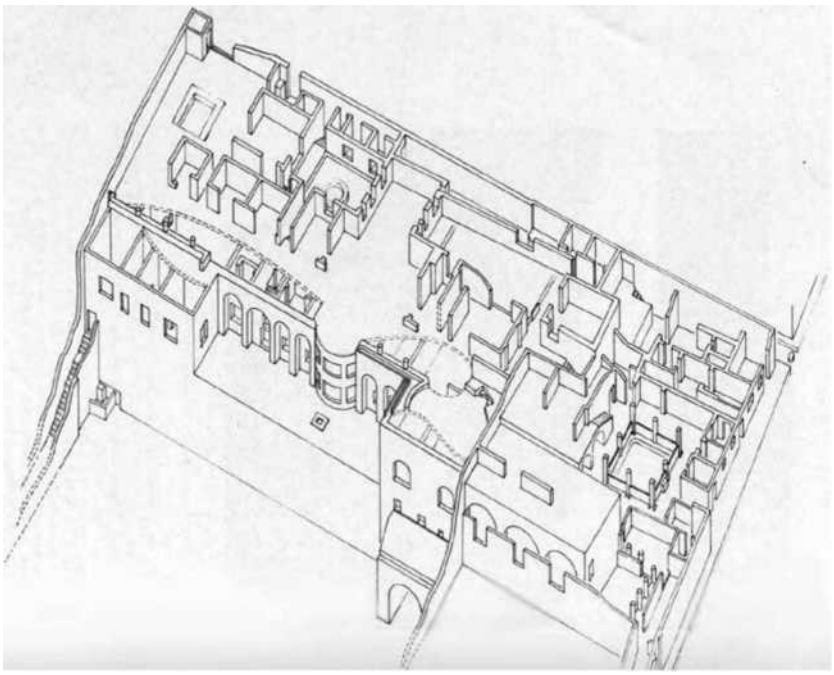
Aceleaşi case ilustrează şi una dintre cele mai triste poveşti ale excava- ţiilor moderne. Bombardate în 1943, ele au fost excavate în anii 1960, dar n-au fost niciodată documentate asa cum s-ar fi cuvenit, si chiar în-

registrările şi caietele de notiţe rămase nepublicate sunt adeseori mai degrabă schematice. Asta înseamnă că avem prea puţine informaţii despre istoria construirii lor sau detalii despre arhitectura lor interioară. Este dificil, pe alocuri, să-ţi dai seama unde anume se aflau zidurile despărţitoare dintre o casă şi alta sau câte unităţi locative erau, de fapt, în toate. Plus că n-au fost deschise publicului (deşi se văd foarte bine de la intrarea principală a sitului, cea de la Poarta Maritimă). Trăgând linie şi adunând, se poate spune că, deşi sunt un punct de reper al sitului arheologic de care îşi amintesc cu plăcere puţinii norocoşi care au primit permisiunea de a le vizita, casele respective n-au avut un impact considerabil nici în ghiduri, nici în istoriile generale de popularizare a oraşului şi nici măcar în cursurile universitare. Nu ne-au afectat viziunea în privinţa caselor pompeiene cât s-ar fi cuvenit.

Cea mai bună cale de înţelegere a tuturor acestor

construcţii de mari dimensiuni, multietajate, este să le considerăm case cu atrii, organizate după principiile lui Vitruviu, numai că pe verticală, nu pe orizontală, şi care aveau vedere către mare, în loc să privească spre interior. În cea mai grandioasă dintre ele, Casa lui Fabius Rufus (denumită astfel după omul al cărui nume apare în mai multe inscripţii de tip *graffiti* din casă), intrai pe la nivelul solului, prin partea dinspre oraş, într-un atriu relativ modest pentru o construcţie de aceste dimensiuni. Numai că, în loc să străbaţi casa către zonele ei „exclusive", coborai pe scări către două niveluri de mai jos, unde, în partea dinspre mare, se găseau mai multe spaţii generoase, cu ferestre mari şi, pe alocuri, cu terase în exterior. Zonele de servicii par să fi fost în colţurile întunecoase ale casei, practic vârâte în versantul muntelui, fără vedere la exterior şi cu prea puţină lumină naturală, atât de preţioasă *(v.* Ilustraţia 40).

Pentru posesorii casei şi pentru invitaţii lor privilegiaţi, aceste încăperi de jos erau locuri din care se puteau bucura de lumină, de aer şi de perspectivă. Un autor de *graffiti*, care şi-a exersat măiestria pe una dintre scările casei, a priceput ce era de priceput. Printre scrijeliturile unui anume Epaphroditus, care şi-a încrustat numele de mai multe ori, uneori alături de cel al iubitei lui („Epaphroditus şi Thalia"), şi chiar sub versurile unui îndrăgostit, care erau destul de clişeiste ca să fie găsite scrise în mai multe locuri de prin tot oraşul („Aş vrea să fiu inelul de pe degetul tău măcar o oră, nu mai mult..."), cineva s-a găsit să inscripţioneze primele trei cuvinte ale celei de-a doua cărţi din poemul filozofic *Despre*



40. Casa lui Fabius Rufus. Această reconstituire axionometrică ne ajută să ne facem o idee despre complexitatea unui asemenea proiect multietajat. Camerele cu vedere sunt orientate către mare. Spaţiile de servicii sunt înghesuite în coasta dealului din spate, sumbre şi mohorâte, ca de obicei.

natura lucrurilor, de Lucreţiu: *Suave mari magno*... – „Plăcut este când pe marea cea vastă...” Acestea se continuau, cum scribul nostru de ocazie probabil că ştia, cu:vânturile stârnesc valuri, ca săprivească de pe uscat la marile tulburări ale altuia”.

Într-adevăr, plăcut va fi fost să priveşti către mare din Casa lui Fabius Rufus.

Nume si adrese

>

În pragul uşii unei căsuţe din sudul oraşului, din care cea mai mare parte, situată dincolo de intrare, a rămas neexcavată, s-a găsit o plăcuţă de bronz pe care scrie: „Lucius Satrius Rufus, secretar imperial (pensionat)”. Dacă într-adevăr este, aşa cum pare plauzibil, plăcuţa cu nume de

la uşă, atunci este unicul asemenea identificator cunoscut în oraş până acum.

Aici locuia un om care făcea parte din – sau, cel puţin, avea legături cu – o familie dintre cele mai vechi din oraş. Genealogia lui e nesigură, pentru că foştii sclavi şi descendenţii acestora îşi luau numele de familie ale stăpânilor, aşa încât respectivul Satrius putea fi unul dintre membrii acestei linii locale de notabilităţi sau putea fi – sau avea legături de rudenie cu – un sclav deţinut de ea. În acest caz, date fiind presupusele dimensiuni ale reşedinţei şi natura funcţiei celui care o deţinea, suntem îndreptăţiţi să bănuim a doua variantă. Indiferent care era adevărul, se pare că avem de-a face cu un localnic, fost angajat al administraţiei palatului imperial de la Roma, retras în oraşul său de baştină. Ajuns înapoi acasă, şi-a postat la uşă plăcuţa de bronz, ca să se laude cu faptul că se aflase în slujba împăratului.

Ştim numele a mii de oameni din Pompeii, de la marile familii ale lui Satrius ori Holconius Rufus până la numele unice sau poreclele celor care au scrijelit mesaje pe ziduri sau figurează în mesajele scrijelite pe ziduri (care nu erau neapărat mai prejos, bineînţeles, scrierea de mesaje de tip *graffiti* nefiind un obicei rezervat claselor inferioare): „Bună, Prima mea, oriunde ai fi. De la Secundus. Te rog, iubeşte-mă, draga mea”; sau: „La- dicula e un hoţ”; sau: „Atimetus m-a lăsat borţoasă”. Ici şi colo, putem chiar să asociem numele cu câte o figură, chiar dacă statuile protocolare ale notabilităţilor locale, atâtea câte s-au păstrat, au tendinţa de a-şi flata subiecţii până dincolo de orice credibilitate. Cocoţat pe soclu în piaţeta din faţa Termelor Stabiane, de pe *Via dellAbbondanza*, Marcus Holconius Rufus, un mahăr municipal din perioada augustană, este costumat în aşa fel, încât seamănă mai degrabă cu un împărat roman cuceritor decât cu un biet funcţionar dintr-un orăşel oarecare *{v.* Ilustraţia 71). Mai realistă, probabil – sau mai amuzantă, cel puţin – este caricatura înfăţişând un anume „Rufus”, cu tot cu nasul său roman *(v.* Ilustraţia 41).

Deosebit de complicată s-a dovedit a fi asocierea caselor

cu numele sau familiile; procesul se complică şi mai mult, dacă ne gândim la casă în sensul acelei „adunături” de oameni şi atârnători care vor fi trăit la un loc, într-un singur stabiliment. Aşa cum am văzut mai înainte, o mare parte a identificărilor nu sunt cu mult altceva decât nişte presupuneri bazate pe grupări de afişe electorale – despre care se crede că indicau faptul că respectivul candidat sau cel care-i făcea campanie locuia în apropiere, ori pe inele cu sigiliu sau pietre pentru aplicarea sigiliului. Nu exagerăm prea mult dacă spunem că, indiferent unde aveau bieţii fugari din oraş ghinionul să le scape de pe degete inelele cu sigilii în timp ce se grăbeau

41.„Acesta e Rufus” – *Rujus est*, după cum scrie deasupra, în limba latină. Subiectul (sau victima) caricaturii este înfăţişat cu o coroană de lauri, cu bărbie ascuţită şi un magnific nas „roman”.

Y

să scape dintre zidurile cetăţii, acolo au considerat arheologii, mult mai târziu, că locuiseră.

Când şi când, presupunerile se dovedesc adevărate – sau, cel puţin, semiadevărate. Cu decenii în urmă, a fost avansată ideea – pe baza unui anunţ electoral din afara cârciumii, în care un anume „Amarantus Pom- peianus” (adică „Amarantus din Pompeii”) îşi îndemna concetăţenii să-l voteze pe candidatul susţinut de el – că patronul unui mic local situat la numai un cvartal distanţă de *Via dell’Abbondanza*, spre sud, era un om pe nume Amarantus. Apoi, odată cu descoperirea unui inel cu sigiliu, s-a decis că o căsuţă de alături îi aparţinuse lui Quintus Mestrius Maximus.

Aceste două proprietăţi au fost excavate din nou, recent. Noile lucrări au arătat că, în ultimii ani de existenţă ai cetăţii, cele două construcţii fuseseră unite între ele şi că erau într-o stare foarte dărăpănată. Tejgheaua localului era făcută praf, grădina era năpădită de buruieni (analiza grăun- ţelor de polen a scos la iveală spori de ferigi), iar proprietatea combinată era folosită ca depozit pentru recipientele pline cu vin *(amphorae).* Scheletul unui catâr folosit la transportarea lor a fost găsit printre ele, precum şi cel al unui câine (de pază) la picioarele animalului mai mare.

Pe două dintre amforele cu vin era stanţat numele „Sextus Pompeius Amarantus” ori, pur şi simplu, „Sextus Pompeius”. Atâta cât era, probabil că afacerea îi aparţinea respectivului Amarantus, al cărui nume apare şi în câteva inscripţii de tip *graffiti* descoperite în altă parte, în acelaşi cartier. Într-adevăr, poate că nu e foarte fantezist să ne închipuim că individul cu nasul mare (sau, dacă nu, atunci omul cu barbă), înfăţişat alături de un text scrijelit care spunea: „Salut, salut, Amarantus”, era chiar o reprezentare a negustorului de vin *{v.* Ilustraţia 41). Şi Quintus Mestrius Maximus?

42. „Salut, salut, Amarantus" ori, în inscripţia latină mai greu descifrabilă, *Amarantho sal(utem) sal(utem).* Probabil că unul dintre cei doi bărbaţi îl reprezenta pe Amarantus, patronul cârciumii unde a fost descoperit acest *graffito.*

Poate că era partenerul de afaceri al celuilalt sau, pur şi simplu, fostul posesor al unui inel pierdut.

Adevărul este că foarte rar putem fi absolut siguri de identitatea ocupanţilor unei case. Un exemplu ar fi casa unui anume Lucius Caecilius Iucundus, ale cărui registre bancare au fost găsite căzute din pod. Ceva mai des, putem fi rezonabil de siguri afirmând că ştim cine erau. În ciuda unor dubii vechi şi sâcâitoare, balanţa probabilităţii înclină, fără doar şi poate, spre certitudinea că aşa-numita Casă a Vettiilor le aparţinea fraţilor Aulus Vettius Conviva si Aulus Vettius Restitutus – fie unuia dintre

7

ei, fie amândurora (deşi un arheolog sceptic a venit recent cu ideea că Ve- ttii erau, de fapt, o pereche de atârnători, însărcinaţi cu ştampilarea bunurilor care intrau în şi ieşeau din gospodărie). Casa lui Iulius Polybius îşi ia denumirea modernă de la un bărbat care apare ca fiind şi candidatul, şi autorul unor afişe electorale găsite şi pe faţadă, şi înăuntrul reşedinţei propriu-zise. Dar e strâns legată de un anume Caius Iulius Philippus, probabil vreo rubedenie, al cărui inel cu sigiliu a fost descoperit într-unul dintre dulapurile din casă – deci, nu scăpat de pe deget la întâmplare – şi care este menţionat şi el în scris, în interiorul casei.

Dar, când ştim care era identitatea ocupanţilor, ce ne mai spune ea în plus? În privinţa lui Amarantus, nu ne oferă nimic altceva decât satisfacţia de a fi fost capabili să-i ataşăm unei case un nume. În alte cazuri, în schimb, informaţiile suplimentare pe care le obţinem despre oamenii cu pricina, chiar şi un simplu nume în plus, pot indica direcţii

de interes. Faptul că unul dintre fraţii Vettius era membru al societăţii locale *Augus- tales* (parţial club de socializare, parţial ordin religios, parţial grupare politică) reprezintă o indicaţie solidă a faptului că ei doi erau foşti sclavi, de vreme ce aşa-numiţii *Augustales* aparţineau, aproape toţi, acestei categorii a societăţii romane. În cazul lui Iulius Philippus şi al lui Iulius Polybius,

indiferent care va fi fost relaţia precisă dintre ei, numele lor în sine sugerează că, oricât de grozav ar fi fost statutul amândurora în cadrul elitei politice din Pompeii, către mijlocul primului secol e.n., cei doi descindeau din sclavi eliberaţi, pentru că numele Iulius indică adesea un sclav eliberat de unul dintre împăraţii timpurii, care purtau tocmai numele de gintă Iulius. Toate acestea sunt indicaţii numai bune ale graniţei permeabile dintre calitatea de sclav si cea de om liber în societatea romană.

Anul 79 e.n. – totul se schimbă

Este inevitabil ca cele mai multe dintre cunoştinţele noastre despre casele din Pompeii şi ocupanţii acestora să provină din perioada de dinaintea erupţiei fatale. Dar tot putem vedea şi câte ceva din reconstruirile, extinderile şi schimbările de funcţionalitate care le-au marcat istoria. Ca orice alt oraş, Pompeii era şi el mereu în mişcare. Proprietarii de case puneau mâna pe şi mai mult spaţiu, cumpărând porţiuni din proprietăţile învecinate si tăind câte o usă între locuinţa lor si cealaltă. Dimensiunile

Casei lui Menandru s-au extins ori contractat, după cum deţinătorii ei au cumpărat sau au revândut părţi din casele de-alături. Casa Vettiilor s-a format prin alăturarea şi adaptarea a două proprietăţi mai mici. Prăvăliile se deschideau şi se închideau. Foste unităţi rezidenţiale erau convertite pentru a căpăta alte utilizări: localuri, unităţi de prelucrare a ţesăturilor sau altfel de ateliere. Sau viceversa.

Există, evident, o tentaţie de a pune orice aparentă cădere a pieţei imobiliare pe seama efectelor cutremurului din anul 62 e.n. Ba chiar, în toate cazurile în care nu au existat alte dovezi, a părut potrivită datarea reconversiei majore ca fiind întreprinse „după 62”. Atenţie, însă: aseme-

nea modificări au avut o istorie mult mai îndelungată, la scara întregului oraş. Un studiu atent asupra unui număr de trei ateliere de prelucrare a ţesăturilor – despre care se consideră, în mod obişnuit, că au „preluat" nişte case particulare după cutremur – a demonstrat că toate trei au coexistat cu funcţionalitatea rezidenţială a caselor cu pricina (în ciuda mirosului puturos). Cel puţin una dintre reconversii este, cu siguranţă, databilă înainte de anul 62 e.n.

Da, *se desjusurau* într-adevăr o mulţime de lucrări de construcţii şi de redecorare la vremea erupţiei – mai multe decât pot fi considerate în mod normal compatibile cu procesele obişnuite de modificare şi renovare. Plus că există si dovezi ale unor dezafectări si schimbări de destinaţii. Iată câteva exemple numai din casele despre care am vorbit până acum: în Casa Prinţului de Neapole, o cândva măreaţă sală de petreceri pare să-şi fi schimbat destinaţia în spaţiu de depozitare; la fel şi în Casa lui Iulius Polybius (unde anumite camere erau goale, plus că s-au găsit recipiente cu var, semn că renovările erau în toi); în Casa Venerei în Costum de Baie, redecorările fuseseră începute şi întrerupte; în schimb, erau în plină desfăşurare în Casa lui Fabius Rufus şi în Casa Vestalelor; în Casa lui Menandru, sala de baie privată era, în mare măsură, dezafectată, fiindcă se prăbuşise ori fusese demolată; şi în Casa lui Amarantus au fost găsite materiale de construcţii, dar nu pare să fi lucrat nimeni cu ele (poate că planurile iniţiale fuseseră abandonate).

Pare prea puţin credibil ca toată această activitate să fi avut drept cauze fie nevoia generală de lucrări de reparaţie, fie cutremurul survenit cu atâta timp în urmă, tocmai în anul 62 e.n. (de fapt, unele dintre lucrări erau, evident, cârpiri ale reparaţiilor întreprinse „după 62"). Aproape cert, o mare parte din ceea ce vedem astăzi este reacţia faţă de stricăciunile provocate de micile cutremure anterioare erupţiei propriu-zise. Nu erau câtuşi de puţin lucrări curente ale deţinătorilor de case de la Pompeii, în vara lui 79 e.n. Pentru cei mai optimişti dintre ei, trebuie să fi fost vorba despre o serie de crăpături sâcâitoare în zugrăveală, care se cereau

reparate. Pentru pesimişti (şi pentru cei suficient de înstăriţi cât să-şi pună întrebări despre viitorul lor), trebuie să fi fost vorba despre o vreme de reflecţie la ce avea să se întâmple în continuare.

Să trecem, acum, la reacţia uneia dintre familiile de optimişti, care locuiau în Casa Zugravilor la Lucru.

CAPITOLUL IV PICTURĂ SI DECORATIUNI

Atenţie: zugravi la lucru

În dimineaţa zilei de 24 august 79 e.n., o echipă de zugravi, probabil trei sau patru în total, s-a prezentat la uşa unei case mari, situată aproape alături de Casa lui Iulius Polybius, ca să continue o lucrare pe care o începuse cu câteva săptămâni mai înainte. Cât de mare sau cât de grandioasă era casa respectivă, nu putem şti cu precizie deocamdată, pentru că nu a fost scoasă la lumină în întregime. Nu avem, până acum, decât porţiunea din spate a proprietăţii: o grădină cu peristil, descrisă mai sus, încăperile din jurul ei şi o intrare îngustă, de pe una dintre aleile lăturalnice *(u* Figura 10). Între zidul din spate al grădinii şi *Via dellAbbondanza,* se aflau – într-o juxtapunere tipic pompeiană a unei reşedinţe scumpe cu infrastructura negustorească – o prăvălie şi o brutărie cu vânzare (la care ne vom opri în capitolul următor). Uşa din faţă, principală, a casei respective, cunoscută astăzi, din motive lesne de înţeles, drept Casa Zugravilor la Lucru, probabil că se deschidea către o stradă situată la nord.

E clar că se desfăşurau din plin lucrări importante de redecorare. Mormane de var au fost găsite în colonadele peristilului, precum şi nisip, *tesserae* („pietricele") de mozaic şi alte materiale pentru podele – într-o boxă de lângă bucătărie. Zugravii se aflau la lucru în cea mai impresionantă încăpere din această parte a casei, cu o suprafaţă de circa 50 de metri pătraţi, care se deschidea către grădină. Probabil c-au luat-o la sănătoasa pe la ora prânzului, lăsându-şi uneltele şi vopselele în urmă,

aproape aşa cum se găseau în acel moment. Compasuri de măsurat, rămăşiţe de schele, urcioare cu ipsos, canciocuri – toate au fost găsite aici, plus mai bine de cincizeci de borcănaşe cu vopsele (inclusiv câteva, dintre care cele mai multe goale, înghesuite într-un coş de răchită, într-una dintre camerele din partea de nord a peristilului, folosită, evident, ca spaţiu de depozitare în timpul lucrărilor de reconstrucţie).

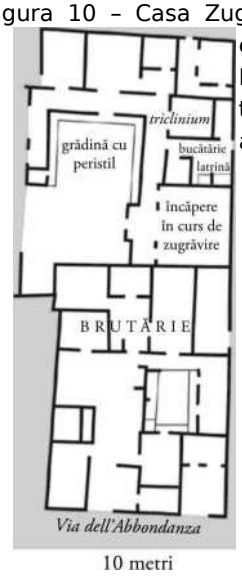


Figura 10 – Casa Zugravilor la Lucru. Această casă nu a fost complet excavată. Porţiunile ei din spate se învecinează cu Brutăria îndrăgostiţilor Căşti. Intrarea principală trebuie să se afle undeva spre nord (în partea de sus a planului alăturat).

Din cauza întreruperii bruşte a lucrului, avem ocazia rară de a ne face o idee despre stadiul lucrărilor, de unde putem începe să reconstituim felul în care lucrau, în ce ordine, cât de repede – şi câţi lucrători erau. Un principiu de bază era – şi, de fapt, ţinea doar de bunul-simţ – că începeau din partea de sus şi avansau către partea de jos. Deşi nivelurile cele mai înalte ale încăperii sunt aproape cu totul distruse acum, este limpede că secţiunile superioare ale pereţilor fuseseră finisate şi vopsite. La fel şi plafonul casetat, dacă judecăm după fragmentele care au fost găsite prăbuşite pe podea. Numai nivelul cel mai apropiat de podea al zidului, situat

chiar deasupra soclului, nu fusese încă tencuit.

Când s-a declanşat erupţia, zugravii lucrau la partea mediană, cea mai vastă, a decoraţiunilor. Foloseau tehnica picturii autentice în frescă. Altfel spus, tencuiala este acoperită cu vopsea câtă vreme este încă umedă, ceea ce, de vreme ce vopseaua se întrepătrunde cu substratul, produce o

culoare mult mai stabilă, care nu se desprinde la cea mai mică lovitură. Dar înseamnă şi că trebuiau să lucreze foarte rapid, ca să fie siguri că aplicau vopseaua în întregime, până ca tencuiala să se usuce. Pictorii şi zugravii din vremea Renaşterii se confruntau cu exact aceeaşi problemă, drept care atârnau, câteodată, cârpe ude peste zonele tencuite, ca să le menţină umede. Observatorii atenţi au remarcat posibile urme ale unor asemenea cârpe ici şi colo, prin alte case de la Pompeii, dar nu şi aici. De asemenea, pe alte porţiuni pictate, se pot vedea urme de apăsare, acolo unde zugravul a recurs la presiune, încercând să aducă la suprafaţă umezeala rămasă în tencuială.

43. Un perete numai pe jumătate lucrat, abandonat de zugravi în momentul erupţiei. La prima vedere, nu sunt multe de văzut, dar unele dintre metodele zugravilor pot fi reconstituite. Cadrul central şi cel din partea dreaptă primiseră deja un prim strat de culoare, în schimb desenul din centru fusese numai schiţat. Secţiunea din partea stângă (abia vizibilă) era încă la stadiul de tencuială nedecorată. În subsolul cadrului central, nişte cupidoni pictaţi se distrează, într-o cursă periculoasă de care de luptă.

O privire mai atentă spre peretele de nord ajută la formarea unei imagini clare asupra stadiului la care se ajunsese *(v.* Ilustraţia 43). Două dintre cadrele principale, unul negru şi unul roşu, fuseseră deja terminate. Suprafeţele erau, în cea mai mare parte, unele simple, însufleţite doar de nişte grupuri de figurine de mici dimensiuni: ceva ce pare a fi un zeu înfocat, care face amor cu o nimfa, şi nişte cupidoni plini de energie, care-şi mână carele trase de capre (perechea din frunte suferă un accident neplăcut). Cadrele acestea de culoare erau despărţite de secţiuni mai înguste, în care o arhitectură fantastică şi nişte coloane incredibil de subţiate se întreţeseau cu flori, frunzişuri şi păsări care stăteau în poziţii de un echilibru îndoielnic. Pe partea stângă, o secţiune întreagă urma să fie vopsită: stratul final de tencuială netedă era încă ud şi avea să fie zugrăvit într-un negru potrivit până la sfârşitul zilei, dacă nu se abătea

nenorocirea.

Tot în stadiile finale era pictura principală, care urma să fie punctul de maxim interes din centrul peretelui. Aici fusese făcut un desen frust, în ocru, pe tencuiala udă, pentru a schiţa proiectul viitor şi a-l ghida pe zugrav în munca lui grăbită spre imaginea pe care trebuia să o compună. Tot ce putem spune acum este c-ar fi constat dintr-o serie de personaje (unul aşezat, la stânga, iar alţi câţiva în picioare, la dreapta) şi că registrul superior, unde fusese aplicată deja o parte din culoare, urma să aibă un fond albastru; după cum arată alte exemple care au supravieţuit, e de presupus că ar fi fost o scenă extrasă din repertoriul mitologic. În acest cadru, desenul pregătitor era destul de amănunţit, cu o modelare parţială, dar atentă, a elementelor anatomice.

Nu acelaşi lucru se poate spune despre seria de imagini delicate, cu elemente arhitecturale. Peretele estic al încăperii include unele care nu erau încă terminate – dar, aici, schiţele de pe tencuială nu sunt decât nişte linii schematice, drepte, nişte curbe precise (de unde şi necesitatea compasurilor) şi, din când în când, câte o formă stranie, cum ar fi câte o urnă. S-ar zice că zugravii erau atât de buni în meseria lor, încât erau în stare să adauge şi să completeze detaliile – păsările din frunzişuri, extravaganţele arhitectonice – chiar şi după cele mai simple schiţe.

Nu putem fi siguri în privinţa subiectului planificat al acelui cadru central de pe peretele de nord, pentru simplul motiv că desenul său pregătitor a fost acoperit, în cea mai mare parte, de un strat rugos de tencuială prelinsă neregulat. Dar acesta, iată, ne prilejuieşte o altă privire fugară asupra felului în care lucrau zugravii. Pentru că prezenţa tencuielii prelinse nu se poate datora decât unei găleţi pline cu materialul respectiv, care s-a vărsat peste perete de pe vreo scară sau schelă, fiind răsturnată chiar de zugravi, când au încercat să scape cu fuga sau când s-a petrecut erupţia. Mai jos de cadrul central, cele două găuri de pe ambele părţi ale acestuia, unite între ele de o linie, sugerează că o poliţă temporară fusese fixată acolo, ca să susţină oalele cu vopsele ale celui care picta scena

principală.

Analiza chimică a vopselelor păstrate furnizează şi alte indicii. Se foloseau şapte culori de bază (negru, alb, albastru, galben, roşu, verde şi oranj), obţinute în diverse nuanţe, cu ajutorul a cincisprezece pigmenţi diferiţi. Unii trebuie să fi fost uşor de procurat pe plan local: negrul de fum, de exemplu, stătea la baza negrului folosit la zugrăveli, iar mai multe soiuri de cretă sau var produceau vopselele albe. Dar se foloseau şi alte ingrediente, mai greu de găsit şi mai sofisticate: celadonit, posibil adus din Cipru, pentru verde; hematit, pentru roşu, probabil tot importat; şi aşa-numitul „albastru egiptean", obţinut pentru comercializare prin încălzirea laolaltă de nisip, cupru şi o formă oarecare de carbonat de calciu (potrivit lui Pliniu, acesta era de cel puţin patru ori mai scump decât o bază de ocru). Vopselele se prezentau în două tipuri semnificativ distincte. Primul tip includea un „liant" organic (ou, probabil); al doilea tip nu avea un asemenea liant, în schimb era diluat cu apă. Acest lucru indică două tehnici diferite de a picta. Liantul era necesar în vopseaua folosită în fazele de finisare (tuşe suplimentare la elementele arhitecturale sau chiar la micii cupidoni care se întreceau cu carele), în straturile aplicate pe *secco,* adică peste un strat de tencuială sau peste o altă pictură deja uscată. Nu se folosea pentru straturile de vopsea aplicate direct pe tencuiala umedă *(fresco*).

Punând laolaltă dovezile culese, ne putem face o idee aproximativă despre oamenii care prestau munca respectivă şi despre cum funcţiona diviziunea muncii în echipa lor. Aceasta era formată, aproape sigur, din trei sau mai mulţi lucrători. În dimineaţa zilei de 24 august, anul 79 e.n., unul lucra la cadrul central de pe peretele de nord. Al doilea lucra lângă el, având sarcina mai puţin complicată de a aplica stratul simplu de vopsea neagră (poate că el este cel care a răsturnat găleata de tencuială). Un altul vopsea decoraţiunile arhitectonice rămase neterminate de pe peretele de est (cadrul central de acolo încă nu fusese tencuit, aşa încât urma să fie vopsit într-o altă zi). încă unul ar fi putut fi ocupat să lucreze la detaliile pictate *secco.* Dar, cum

acestea nu presupuneau nicio grabă (spre deosebire de cele pictate pe *fresco*), este mai probabil să fi fost adăugate şi ele tot de ceilalţi doi zugravi, după ce şi-ar fi terminat lucrarea la porţiunile cu tencuiala udă. Era vorba deci de o afacere de mici dimensiuni: un ucenic, fiu ori sclav, îi sprijinea la lucru pe doi meseriaşi cu mai multă experienţă.

Cine anume erau zugravii, cum fuseseră angajaţi, cât costa prestaţia lor sau cum fuseseră alese ornamentele murale pe care le creau – toate

acestea nu putem decât să le presupunem. Numai două posibile semnături au fost găsite pe nişte picturi de la Pompeii, iar dovezi în privinţa tarifelor practicate la nivel local pentru astfel de lucrări nu avem. Tot ce avem, de fapt, datează de mult mai târziu, dintr-un set de reglementări imperiale în materie de preţuri maximale – un mercurial publicat abia în secolul IV e.n. Acolo, un „pictor de figuri" (poate un echivalent al zugravilor de aici, care vopseau cadrele centrale) putea câştiga şi de două ori mai mult pe zi în comparaţie cu un „vopsitor de pereţi", şi de trei ori mai mult decât un brutar sau un fierar. Dacă „pictorul de figuri" era echivalentul celor care lucrau aici la cadrele centrale (şi nu, aşa cum consideră unii savanţi, un portretist), atunci asemenea decoraţiuni trebuie să fi fost scumpe, dar nicidecum un lux pe care şi-l puteau permite numai cei foarte bogaţi. Negocierile dintre client şi zugrav probabil că nu difereau prea mult de cele pe care le cunoaştem astăzi. Dacă ai mulţi bani, poţi să obţii cu ei orice îţi trece prin cap. Altminteri, se realizează un compromis între dorinţele şi capriciile clienţilor, pe de-o parte, şi preferinţele, competenţa şi repertoriul bine stabilit ale pictorului, pe de altă parte.

44. Pictura după care a fost denumită Casa lui Menandru. Dramaturgul comic Menandru, din secolul IV î.e.n., este înfăţişat aici odihnindu-se, având în mâini un sul cu propriile-i scrieri.

Cert este că pictura distinctivă a caselor pompeiene, schemele lor decorative pline de însufleţire şi coloristica bogată cu care iau cu asalt simţul vizual – toate erau, aproape în întregime, produsele metodelor de lucru şi ale afacerilor de mică anvergură pe care le intuim astăzi vizitând

Casa Zugravilor la Lucru. O locuinţă mică, situată pe o stradă lăturalnică, la doar două intrări de Cârciuma lui Amarantus, era, mai mult ca sigur, sediul unei asemenea mici afaceri care se ocupa cu zugrăveala şi pictura sau, cel puţin, căminul unei familii care-şi câştiga existenţa, fie şi parţial, în felul acesta. În apropierea uşii de la intrare se afla, iniţial, un dulap de lemn, care conţinea mai bine de o sută de recipiente cu vopsea, plus alte unelte, cum ar fi un fir cu plumb, nişte compasuri, mistrii şi spatule şi echipament de măcinare, cu care se transformau pigmenţii în pulbere fină, pregătită pentru a fi amestecată cu apă. Având în vedere munca itinerantă sau chiar comenzile speciale din partea unor firme de prestigiu din afara zonei, un mic număr de ateliere de acest fel trebuie să fi fost răspunzătoare de pictarea celor mai multe case din Pompeii, drept care vor fi existat o mulţime de exemple de lucrări ale unuia şi aceluiaşi pictor, în diferite case.

Identificarea lucrărilor făcute de una şi aceeaşi „mână”, în condiţiile în care nu există dovezi scrise, care să vină în ajutor, este o treabă seducătoare, dar primejdioasă. Un arheolog, altminteri foarte distins, a reuşit chiar să se convingă singur că era capabil să recunoască un anume pictor – fix aceeaşi persoană – care ar fi lucrat şi la Fishbourne, în Anglia, la ceea ce s-a numit „Palatul Regal” al lui Togidubnus*, şi la Stabiae, oraşul vecin cu Pompeii, situat spre sud. Şi la Pompeii au circulat, în timp, cele mai diverse teorii – şi mai nebuneşti, uneori – în legătură cu cine ce pictase. De exemplu, mâna pictorului răspunzător de mai multe dintre principalele scene figurative din Casa Poetului Tragic a fost identificată şi în alte peste douăzeci de case din oraş, de la celebra pictură cu dramaturgul comic Menandru, din Casa lui Menandru (v. Ilustraţia 44), până la o scenă mai mult decât prozaică, înfăţişând un bărbat care se uşurează, plasată ca decoraţiune pe un culoar de ajungere la o latrină, într-o căsuţă cu prăvălie. Poate că era una şi aceeaşi mână – sau poate că nu. Dar, ca să mă aventurez şi eu, pentru o

* Tiberius Claudius Cogidubnus (sau Togidubnus), rege al tribului de *regni* sau *regnenses* din provincia romană Britannia (secolul I e.n.).

clipă, într-un joc asemănător, o vinietă cu nişte cupidoni în imaginea cu accidentul cu carul de luptă de pe acel perete dinspre nord, pe care l-am studiat, este atât de asemănătoare cu o scenă cu amoraşi din Casa Vettiilor (v. Planşa XXI), încât e greu să rezişti ispitei de a crede că unul şi acelaşi pictor – sau aceiaşi pictori – i-au realizat.

Culorile pompeiene

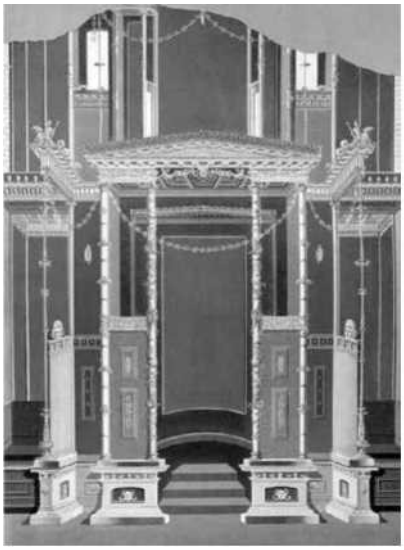
Dacă pictorii aflaţi la lucru n-ar fi fost întrerupţi, produsul finit al muncii lor din Casa Zugravilor la Lucru ar fi semănat, probabil, foarte bine cu „pictura pompeiană generică" din imaginaţia modernă. Pentru că redescoperirea oraşului Pompeii, în secolul XVIII, a lansat o modă europeană foarte răspândită – a decoraţiunilor interioare „romane". Călătorii care veniseră să vadă exacavaţiile cu ochii lor sau cei care se bucuraseră doar uitându-se la publicaţiile care, încă de timpuriu, reproduseseră cu generozitate mulţimea decoraţiunilor scoase la lumină au început să reinventeze pereţii pompeieni în propriile lor case, fie în centrul urban al Parisului, fie în zonele rurale englezeşti. Oricine avea suficienţi bani putea să-şi recreeze ambianţa unei camere autentic romane, aplicând o formulă simplă: pereţi pictaţi în cadre zugrăvite cu fondul acela de un roşu-profund, cunoscut azi drept „roşu pompeian" (sau într-un galben în egală măsură caracteristic), decoraţi apoi cu o arhitectură fantezistă, cu nimfe plutind şi cu scene preluate din mitologia clasică. Pentru noi, acesta a devenit stereotipul decorativ al stilului domestic pompeian.

Bineînţeles, nu era doar o invenţie. „Stilul pompeian" reflectă, în- tr-adevăr, cel mai des întâlnit format al decoraţiunilor interioare casnice din oraşul antic. Roşul acela profund era una dintre culorile romane predilecte, la fel cum erau şi negrul, albul şi galbenul (cu toate că nu trebuie uitat: căldura intensă a materialului vulcanic era susceptibilă să producă mai mult roşu decât fusese aplicat, efectiv, pe perete, prin deco- lorarea părţilor iniţial vopsite cu galben). Multe modele combină scene mitologice, care acopereau o paletă întreagă, de la subiecte cvasierotice, ca Narcis

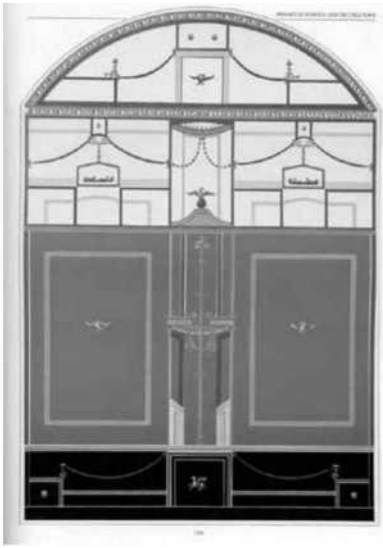
admirându-şi propria reflexie în apă, până la unele amenin-ţătoare, ca Medeea pe punctul de a-şi încerca sabia pe propriii ei copii, cu versiuni exuberante ale formelor arhitectonice. Acestea sunt, uneori, incert-fusiforme; alteori, folosesc atât de nimerit metoda *trompe-l'oeil* *, prezentând vederi care se întind până la mare distanţă, încât s-ar zice că suprafaţa solidă a peretelui a dispărut aproape complet. O altă caracteristică distinctă, aşa cum am văzut în acea începere neterminată şi cum este atent reprodus în imitaţiile moderne, este împărţirea triplă a desenului în registre verticale: o secţiune lată centrală, în care sunt plasate principalele

* Textual: „păcăleşte ochiul" (*fr*,:), tehnică de reprezentare picturală foarte realistă, în aşa fel, încât ochiul privitorului nu mai deosebeşte modelul pictat de cel real.

scene figurate, cu un piedestal dedesubt şi o zonă superioară, cu alte elemente decorative situate deasupra cornişei *(u* Ilustraţia 45).



45. Pereţii caselor pompeiene aveau adeseori pictate pe ei coloane, socluri şi frontoane, pentru a crea impresia unei arhitecturi fantastice. Aceste două picturi creează efecte foarte diferite, dar împărţirea standardizată a tabloului în trei zone distincte se observă foarte clar în amândouă.

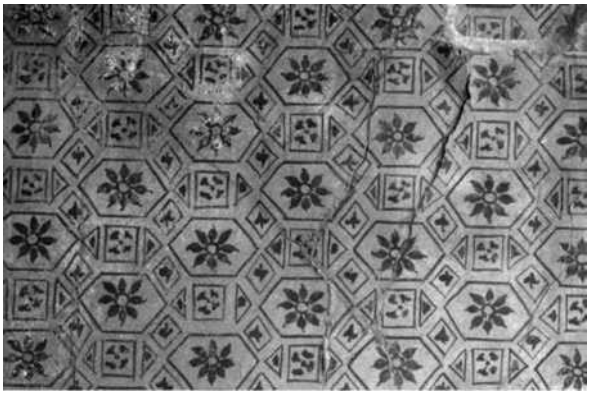


Ceea ce nu înseamnă că imaginaţia pictorului pompeian şi a clientului său nu erau cu mult mai fertile de atât. Rotindu-ţi privirile prin casele pompeiene, ai fi observat că pereţii lor înfăţişau o paletă de subiecte, de teme şi stiluri mult mai amplă decât sugerează stereotipul acesta modern. Peisaje delicate erau inserate printre fanteziile arhitectonice, la fel ca unele portrete *(v.* Ilustraţia 46) şi naturi moarte emoţionante, ca să nu mai vorbim despre pitici, scene de

sex şi fiare sălbatice înfricoşătoare, atât la dimensiuni miniaturale, cât şi la o scară grandioasă. Erau şi stiluri decorative care aduceau mult mai bine cu tapetul modern decât ar fi putut prezice oricine. Mulţi deţinători de case îşi vopseau porţiuni întregi din coridoare şi din spaţiile de servire cu un model în alb şi negru, din motive de la sine înţelese, cunoscut sub denumirea de „dungi de zebră", care n-ar fi părut întru totul deplasat în anii 1960, să zicem. Chiar şi o încăpere simandicoasă putea fi decorată în registre de modele repetitive geometrice şi florale, spre deosebire de ceea ce considerăm noi a fi „pompeian" *(u* Ilustraţia 47). Şi toată această varietate decorativă îţi apare în faţa

ochilor până să-ţi cobori privirile spre podea, unde, măcar în casele mai bogate, dacă nu în toate, aproape orice putea fi pictat pe perete putea fi reprezentat şi în mozaic, de la câini de pază până la câte o bătălie întreagă. „Decoraţiunea domestică” din Pompeii aduce tot felul de surprize.

46. O înfăţişare superbă a unei tinere care-şi apasă buzele cu un stil (condei de metal sau de os, ascuţit la un capăt şi turtit la celălalt, cu care se scria în Antichitate pe tăbliţele de ceară), detaliu care nu depăşeşte zece centimetri în original. Imaginaţia modernă a mers până acolo, încât să afirme – fără nici un motiv special – c-ar putea fi vorba despre un portret al poetei greceşti Sappho.



47. Unele dintre decoraţiunile murale de la Pompeii arată surprinzător de modern. Acest model repetitiv din Casa Cupidonilor Auriţi, despre care se crede că voia să imite draperiile,

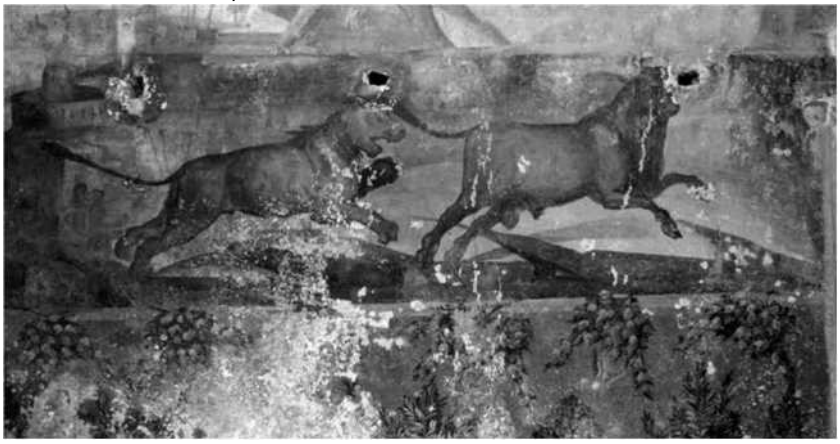
ar putea trece foarte bine drept un tapet din ziua de astăzi.

Excepţionale şi memorabile sunt marile picturi care, adeseori, acoperă în întregime zidurile din spate ale zonelor de grădină. Am văzut deja urmele frunzişurilor pictate şi ale altor elemente specifice grădinilor pe zidul Casei Poetului Tragic, în care se împleteau grădina reală cu cea imaginară. Alte case au ales ceva mai exotic. Vizitatorii unei reşedinţe destul de modeste (cunoscută sub denumirea de Casa lui Orfeu) vor fi fost capabili să vadă direct de la uşa de intrare până în fundul grădinii cu peristil din spate, unde un Orfeu despuiat, de dimensiuni cu mult peste cele naturale, se afla pictat pe întregul perete din fund, aşezat pe o stâncă, într-un peisaj campestru, în care-şi strunea lira, spre deliciul unei adunături pestriţe de fiare *(u* Planşa II). Pe un alt perete de grădină, o Veneră de dimensiuni colosale se iveşte din spuma mării, stând tolănită mai degrabă incomod într-o cochilie *(v.* Ilustraţia 97). Pe un altul, un peisaj fantastic, având palmieri în prim-plan şi nişte *viile* grandioase în planul îndepărtat, se constituie în fundal pentru altarul (pictat) al unui trio de divinităţi egiptene: Isis, Sarapis şi copilul Harpocrate, simbolul soarelui-răsare.

Scenele de vânătoare erau şi ele favorite *(v.* Planşa XIX). Chiar şi grădina de mici dimensiuni de la Casa Ceiilor (denumită astfel după numele probabililor deţinători) le oferea vizitatorilor emoţia unei goane vânăto- reşti. Peretele din spate al casei, care nu avea mai mult de 6 pe 5 metri, e dominat de o imagine a unei vânători dramatice, în care sunt implicaţi lei, tigri şi alte specii de creaturi mai mult sau mai puţin feroce *(v.* Ilustraţia 48). Dar, dacă-ţi întorceai privirile spre dreapta sau spre stânga, vedeai pereţii laterali acoperiţi cu imagini ale Nilului, precum şi ale locuitorilor sau peisajului zonei – pigmei vânând un hipopotam, sfincşi, sanctuare, păstori înfăşuraţi în pelerine, palmieri, bărci şi barje care plutesc (una dintre ele, încărcată cu *amphorae).* Lucrarea este făcută mai degrabă cu stângăcie. Dar ideea, pare-se, era că, dacă intrai în acest spaţiu înghesuit, era ca şi cum ai fi pătruns într-o altă lume, parţial parc populat de sălbă- ticiuni, parţial teritoriu străin şi exotic.

O varietate întreagă de teme era etalată în frize pictate,

uneori foarte elaborate – şi amplasate în locuri câteodată surprinzătoare. Am cercetat deja secţiunile păstrate din acea friză de pe Domeniul Iuliei Felix, cu imaginile ei din viaţa Forului. Dar aceasta era doar una dintre multele existente. De jur-împrejurul holului de intrare în sălile de baie private din Casa lui Menandru, se afla o suită de caricaturi înfăţişând faptele de vitejie ale zeilor şi eroilor şi parodii umoristice ale miturilor celebre: Te- zeu, închipuit ca un pitic având pieptul în formă de butoi, ucidea



48. Peretele grădinii de la Casa Ceiilor, decorat cu o vânătoare de animale. Pictura e frustă şi a supravieţuit numai pe porţiuni. Chiar şi aşa, aduce zona rurală, sălbatică, dar plină de vitalitate, într-o grădină urbană de mici dimensiuni.

Minotaurul; o Venera de vârsta a doua şi câtuşi de puţin atrăgătoare îi spunea foarte concentrată micuţului Cupidon încotro să-şi îndrepte săgeata *(u* Ilustraţia 51). În aceeaşi casă, s-a găsit vopsea vărsată peste suprafaţa strâmtă a peretelui nu foarte înalt care despărţea între ele coloanele peristilului: aici, nişte cocostârci se grozăveau printre plantele luxuriante, în timp ce o colecţie variată de animale sălbatice se goneau între ele – un dulău alergând după un cerb, un mistreţ adulmecând urmele unui leu.

Pe o proprietate mult mai modestă din apropiere de For, situată pe *Via dell'Abbondanza* şi denumită acum Casa Doctorului (după nişte instrumente medicale găsite înăuntru), peretele dintre coloanele micului peristil era

acoperit cu o friză cu pigmei, reprezentaţi pe punctul de a se implica în tot felul de aventuri şi de belele: unii încearcă să prindă un crocodil *(v.* Planşa XXII), unul este mâncat de un hipopotam (în timp ce un amic se străduieşte să-l scoată din botul fiarei), un cuplu se împreunează în faţa unei gloate de gură-cască, tot pigmei. Dar cea mai frapantă imagine este dată de o scenă care s-ar zice că înfăţişează o parodie cu pigmei a Judecăţii lui Solomon* sau, dacă nu, atunci o povestire oarecare de aceeaşi factură. Aici, un soldat ridică deja o secure mare deasupra copilului disputat, gata fiind să-l taie în două, în timp ce una dintre cele două femei care şi-l disputau, probabil adevărata mamă, pledează pentru viaţa copilului în faţa unui număr de trei oficialităţi, care privesc toată scena de pe o platformă înălţată *(v.* Ilustraţia 49). Dacă pigmeii nu constituie o prezenţă neobişnuită în diferitele scheme decorative din oraş (au fost găsiţi unii, de exemplu, pictaţi pe laturile divanelor de piatră ale unui *triclinium* exterior luxos, precum şi în Casa Ceiilor), scena cu bebeluşul nu cunoaşte paralelă nicăieri altundeva, la Pompeii.

49. în această pictură, nişte pigmei pun în scenă povestea Judecăţii lui Solomon (sau vreo altă naraţiune foarte asemănătoare). Bebeluşul disputat se află pe masă, pregătit să fie tăiat în două. în partea dreaptă, una dintre „mamele" care se luptă pentru el ţine o pledoarie în faţa unui grup de judecători aşezaţi pe o platformă înălţată.

* Episod biblic din *Vechiul Testament* (3 Regi, 3, 16-28), în care înţeleptul rege Solomon a fost chemat să arbitreze între două femei care se certau pe un copil, fiecare pretinzând că ea era mama copilului. Regele a hotărât ca bebeluşul să fie tăiat în două cu sabia şi fiecare să primească jumătate din el. Una dintre femei a rămas netulburată, dar a doua i-a cerut regelui să-i dea celeilalte copilul întreg, fără să-l omoare. Solomon a decis că a doua femeie era mama copilului, fiindcă mai degrabă l-ar fi pierdut decât să-l ştie mort.

Chiar şi aşa, în materie de impact vizual şi subiect care dă de gândit, locul de cinste la capitolul frize i se cuvine suitei încă şi mai extraordinare de picturi descoperite în *Villa* Misterelor (atât fermă agricolă, cât şi proprietate rezidenţială de lux), situată în afara zidurilor, la vreo 400 de metri de Poarta Herculaneum. Picturile acestea rivalizează în prezent cu Priapul din Casa Vettiilor, ca simbol cu valoare iconică al artei pompe- iene. Imaginile reproduse pe aceeaşi gamă de suveniruri moderne, de la scrumiere până la magneţi pentru frigider – cu avantajul că nu trebuie să fii chiar atât de atent cui anume le dăruieşti.

Personaje în mărime naturală, figurate pe un fundal de un roşu-aprins şi succedându-se pe toţi cei patru pereţi ai unei încăperi de mari dimensiuni, aproape înglobându-l pe privitor în pictură, se constituie într-un uimitor exemplu de „viziune prin saturaţie” *(u* Ilustraţia 50). La un capăt, zeul Dionysos trândăveşte în poala frumoasei Ariadna, pe care a salvat-o după ce fusese abandonată de eroul Tezeu – el însuşi un subiect preferat al picturii pompeiene. De-a lungul celorlalţi pereţi, suntem întâmpinaţi de un straniu amestec de fiinţe umane, zei şi animale: un băiat gol-puş- că, aplecat asupra unui sul de papirus, din care citeşte *(u* Planşa XIV); o femeie care duce o tavă încărcată se întoarce şi ne prinde privirile; un satir bătrâior cântă la o liră; o versiune femeiască a zeului Pan (o „panis- că”) alăptează o capră; un „demon” înaripat biciuieşte o fată despuiată; o altă femeie goală dansează pe ritm de castaniete; o femeie stă să i se împletească părul în cozi, în timp ce un Cupidon cu aripile întinse îi ţine oglinda – şi această scurtă enumerare trece în revistă doar mai puţin de jumătate din imaginile care se succed pe acei pereţi.

50. Misterioasa friză din *Vi/la* Misterelor. La capătul îndepărtat al încăperii, zeul Dionysos poate fi văzut lăfaindu-se în poala iubitei sale, Ariadna. În partea stângă, pe peretele aflat faţă-n faţă cu fereastra cea mare, se zăresc personajele care alcătuiesc procesiunea: un copil citeşte dintr-un sul, în timp ce o femeie aşezată, poate chiar mama lui, îl priveşte *(u* şi Planşa XIV).

Toate acestea sunt absolut derutante, cinstit vorbind, şi nicio cercetare modernă, oricât de complexă, n-a reuşit până acum să le dezvăluie semnificaţia – sau, cel puţin, nu suficient de convingător. Unii au susţinut că imaginile se referă în mod specific la iniţierea în cultul zeului Dionysos. De observat, spre exemplu, flagelarea şi descoperirea a ceea ce ar putea fi un falus pe peretele din fund, alături de cuplul de divinităţi. Dacă este aşa, camera însăşi ar fi putut reprezenta un fel de incintă sacră în interiorul casei. Nu este imposibil acest lucru, dar atunci nu e vorba nicidecum despre o încăpere ascunsă, cum te-ai aştepta să fie o cameră de cult ezoteric. Ba chiar se deschide către un portic umbros, cu o vedere minunată spre marea de dincolo de el; iar pe o altă latură, are o fereastră mare, orientată către munţii din depărtare. Alţii au văzut în aceste picturi o alegorie mai degrabă extravagantă având ca temă mariajul, femeia care se admiră în oglinda ţinută de Cupidon fiind mireasa. În cazul acesta, nu avem de-a face cu nimic de ordin religios, ci cu o suită perfect plauzibilă, chiar dacă oarecum idiosincratică, de decoraţiuni ale unei săli de

distracţii majore. I s-a dat casei denumirea *Villa* Misterelor, după „misterele” iniţiatice ale lui Dionysos, urmând o interpretare strict religioasă a frizei. Adevărul este că picturile cu pricina *sunt* misterioase şi în sensul modern, popular, al termenului.

51. Parodieri ale zeilor în termele din Casa lui Menandru. Această redesenare a unei picturi în prezent foarte decolorate înfăţişează un Cupidon mic şi răutăcios, care-şi ia ţinta, urmând instrucţiunile unei zeiţe a iubirii excesiv de cicălitoare.

Majoritatea caselor pompeiene şi-au pierdut, în prezent, strălucirea – decoraţiunile interioare, aşa cum am văzut deja, sunt acum jalnic decolorate sau chiar într-o stare şi mai gravă. Numai nişte fragmente ispititoare au supravieţuit din acele caricaturi care împodobeau băile din Casa lui Menandru *(u* Ilustraţia 51). Nu vom putea niciodată să reconstituim acel peisaj de grădină egipteană în toată prospeţimea lui, destul de ţipătoare, pentru că – din cauza unei combinaţii de ploaie, soare, frig şi câteva cutremure – a dispărut, pur şi simplu, de când a fost scoasă la lumină, la începutul secolului XIX. Cine merge să viziteze acum casa nu va mai găsi aproape deloc tencuială pe acei pereţi, iar cele câteva petice rămase trebuie privite mai degrabă cu ochiul credinţei ca să se mai distingă, şi atunci vag, nişte pete. Nu mai avem decât ce ne-au lăsat, cu marea lor bunăvoinţă, artiştii care au lucrat la Pompeii în anii de imediat după descoperirea construcţiei, reproducând picturile pentru arheologii şi esteţii rămaşi acasă, în fotoliile lor. Pare-se că totul dispăruse deja încă din anii 1860.

Dar există şi chestiuni de o factură diferită, care şochează supărător. Friza din *Villa* Misterelor este atât de memorabilă

nu doar graţie tematicii sale curioase. Mai este vorba şi despre caracterul complet al imaginilor care te înconjoară, de fundalul de un roşu savuros pe care sunt proiectate personajele şi de luciul sclipitor al picturii propriu-zise. Pare unul dintre puţinele locuri din oraş în care s-a păstrat întreaga experienţă antică a picturii murale.

Din păcate, nu este aşa. În realitate, nu avem de-a face cu o păstrare miraculoasă, ci cu produsul unei restaurări agresive, care a urmat excavării camerei, în aprilie 1909. Cinstit vorbind, ceea ce vedem acum poate da, în linii mari, aceeaşi impresie pe care o dădea şi originalul. Dar picturile nu se găseau în această perfectă stare de conservare când au fost dezgropate, în cadrul unor săpături efectuate dintr-o iniţiativă particulară, de către patronul hotelului local, plus că au mai fost deteriorate şi de numeroasele strategii de conservare aplicate ulterior. În lunile de după descoperirea lor, aceste imagini devenite celebre au fost expuse acţiunii forţelor naturii, fiind protejate numai de nişte cârpe atârnate deasupra lor, care n-au folosit la nimic în iunie 1909, când un cutremur a deteriorat şi mai mult zona de deasupra lui Dionysos.

O problemă gravă a fost şi creşterea nivelului umezelii. Din momentul expunerii imaginilor, sărurile au început să se înalţe din pământ şi să macereze picturile, lăsând nişte porţiuni albe dizgraţioase. La numai câteva zile după descoperirea imaginilor, petele au început să fie îndepărtate cu un amestec de ceară şi gaz lampant, aplicat în repetate rânduri peste suprafaţa pictată. De aici, nu numai luciul acela impresionant, care nu e nicidecum antic (cu toate că şi în Antichitate va fi fost aplicat un strat de ceară), dar şi nuanţa profundă a culorii. Un recent proces de „exfoliere”, prin care s-a dorit întoarcerea la pictura romană, a dezvăluit o nuanţă evident mai deschisă a fundalului. Ca o metodă mai radicală, deşi era o practică standardizată la momentul aplicării ei, porţiuni din pereţii originali ai încăperii au fost demolaţi şi înlocuiţi cu versiuni rezistente la umezeală; picturile fuseseră mai întâi detaşate de pe suporturile lor, apoi reataşate noilor suporturi. Toate acestea se petrecuseră

deja când a sosit o echipă germană, în toamna lui 1909, ca să restaureze frescele şi să le facă să revină, în măsura posibilităţilor, la starea lor iniţială.

Villa Misterelor este una dintre casele de la Pompeii care mai au încă strălucire. Dar, cu tot statutul ei iconic, acea strălucire nu este una originală, antică. În bună măsură, este opera echipelor moderne de restauratori.

Ce şi unde mergea

Cicero cumpăra sculpturi cu care să-şi decoreze diversele case şi *viile*, şi proceda cu mare grijă când trebuia să decidă ce şi unde mergea. Într-un caz anume, din anii 40 î.e.n., i-a compus o scrisoare critică unuia dintre prietenii săi, care-i servea drept agent de achiziţii. Neinspiratul Marcus Fabius Gallus cumpărase, printre alte piese, un set de bacante din marmură – erau acele femei care-l însoţeau pe zeul Dionysos (Bacchus, în varianta romană) şi care deveniseră un simbol binecunoscut lumii antice pentru frenezie, beţie şi destrăbălare. Erau, într-adevăr, aşa cum Cicero însuşi recunoştea, nişte „piese bunicele”. Dar nu se potriveau câtuşi de puţin cu o bibliotecă serioasă. Un set de muze, dimpotrivă, ar fi fost numai bune. Şi nemulţumirile ciceroniene nu se opreau aici. Gallus îl pricopsise şi cu o statuie a lui Marte, zeul războiului. „Ce să fac cu aşa ceva eu, care sunt promotorul păcii?”, se plângea, nemulţumit, Cicero.

Logica schemelor ciceroniene în privinţa decoraţiunilor interioare iese la iveală destul de clar. Subiectul trebuia să se potrivească funcţiunii camerei sau imaginii pe care-şi propunea s-o promoveze proprietarul casei. Putem urmări, oare, aceeaşi logică – sau vreo alta – în spatele opţiunilor decorative pe care le vedem puse în operă în casele pompeiene? Putem, oare, începe măcar să explicăm, în toată acea haotică varietate, de ce se opta pentru o pictură anume, într-o încăpere anume?

Precis era vorba şi de o proporţie oarecare de fantezie personală. Oricare va fi fost semnificaţia reală a frizei din

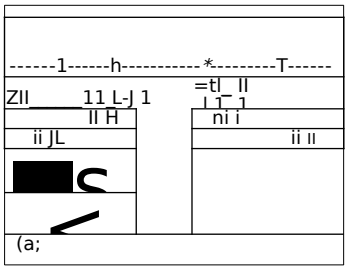
Villa Misterelor (adică ritualurile sacre ale lui Dionysos, vreo alegorie a căsătoriei sau oricare dintre celelalte idei strălucite pe care le-au formulat savanţii de-a lungul anilor), întregul ansamblu este atât de generos şi de distinctiv conceput, încât sugerează un client cu vederi ferme, legate de ce-şi dorea să-i arate pereţii propriei sale încăperi şi de câţi bani era gata să plătească pentru asta. Se poate spune acelaşi lucru şi despre Mozaicul cu Alexandru din Casa Faunului, o construcţie fabulos de scumpă, indiferent dacă a fost concepută şi realizată special în locul acela, din milioane de *tesserae* de piatră minuscule, sau importată de undeva din Răsărit. Cineva l-a vrut neapărat acolo – deşi nu putem spera să aflăm vreodată şi de ce. Numai că deco- raţiunile interioare nu ţin exclusiv de capriciile personale. Aşa cum ni se pare firesc în lumea de azi, există „reguli" culturale, după care se zugrăvesc şi se decorează casele. Putem reconstitui asemenea reguli şi pentru Pompeii? Şi, dacă da, ce ne spun ele despre viaţa dintr-un oraş roman?

Generaţii întregi de arheologi au fost obsedate de aceste întrebări. Unul dintre răspunsurile preferate, pe care le-au avansat pentru prima oară în secolul XIX, a fost acela că moda sau gusturile schimbătoare se aflau la originile numeroaselor stiluri pe care le vedem azi pe zidurile din oraş. Cu alte cuvinte, ar fi existat o dezvoltare cronologică în pictură, stilurile diferite indicând o datare anume a decoraţiunilor. În special maniera stereotipică pompeiană de a picta, cu mari suprafeţe de culoare, cu scene mitologice şi cu cadre şi fantezii arhitectonice, a fost analizată în acest fel. Arheologii au făcut conexiuni între diverse indicii şi datarea precisă a picturilor luate individual – fie precizări oferite de Vitruviu, fie amprente de monede, făcute când materialul era încă umed – pentru a reconstitui cronologia completă a proiectului de ansamblu. Ceea ce ochiului neşcolit i se pare a fi o serie relativ omogenă de picturi poate fi împărţit, potrivit acestei argumentaţii, în patru stiluri distincte, succesive cronologic, într-un oraş conştient de mode. Acestea sunt cunoscute în jargonul arheologic (împărtăşit în mod regulat în ghiduri şi pe etichetele din

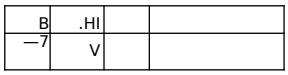
muzee) drept cele Patru Stiluri, pur şi simplu, care se regăsesc nu numai la Pompeii, ci peste tot în Italia romană.

Cele Patru Stiluri se caracterizează prin tehnicile diferite de creare a iluziei, de la blocurile care imitau marmura colorată ale Stilului întâi, până la eşafodajele arhitectonice, pe alocuri baroce, ale Stilului al Patrulea. între ele, se interpunea tehnica de *trompe-loell* arhitectonic destul de robustă a Stilului al Doilea (despre care adeseori se presupune c-ar fi fost adusă în oraş de coloniştii romani) şi ornamentalismul decorativ, delicat, al Stilului al Treilea, în care coloanele erau reduse la nişte simple tulpini, iar frontoanele – la răsuciri de frunzişuri. Vitruviu, care a scris pe vremea domniei împăratului Augustus, nu-şi pierdea vremea cu găselniţa de ultimă oră de pe atunci, Stilul al Treilea, categorisindu-l nu numai drept nerealist, dar şi de-a dreptul imoral: „Cum ar putea un fir de trestie să sprijine cu adevărat un acoperiş, sau un sfeşnic să suporte greutatea ornamentelor unui fronton? Cum ar putea un lujer atât de subţire şi de flexibil să poarte un personaj aşezat sau cum ar putea şi flori, şi statui să ia fiinţă din rădăcini şi tulpini? Şi totuşi, oamenii privesc asemenea

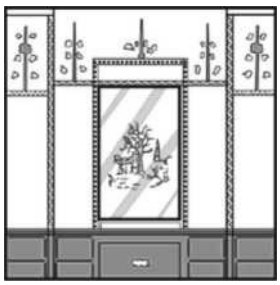
fantasme şi nu le găsesc niciun cusur. Dimpotrivă, le găsesc plăcute şi nu-şi pun deloc problema dacă ar putea să existe cu adevărat aşa ceva... Nicio pictură n-ar trebui acceptată decât dacă se supune principiilor autenticităţii". Dacă Vitruviu ar fi trăit să vadă figurat şi Stilul al Patrulea, nici acela n-ar fi fost pe gustul său. Acoperind un spectru larg, de la compoziţii relativ restrânse, în alb şi roşu, până la unele spectaculoase şi, câteodată, ce-i drept, extravagante şi de prost gust, cu greu s-ar putea spune că Stilul al Patrulea era interesat, măcar un pic, de „autenticitate".

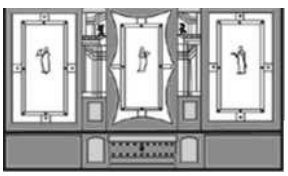


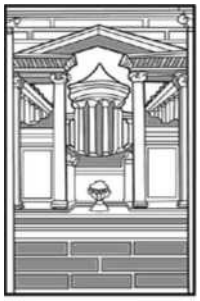
(c)



(d)







(b)

Figura 11 – Patru stiluri ale decoraţiunilor murale. *Sus, în stânga*| (a) Stilul întâi – secolul II î.e.n.; *sus, în dreapta*: (b) Stilul al Doilea – de obicei datat, la Pompeii, în perioada următoare sosirii coloniştilor romani, în anul 80 î.e.n.; *jos, în stânga*: (c) Stilul al Treilea – din perioada augustană (circa 15 î.e.n.) până la mijlocul secolului I e.n.; *jos, în dreapta*| (d) Stilul al Patrulea – din ultimii ani ai oraşului Pompeii, adică de la jumătatea secolului I e.n.

Multe ar fi de spus în beneficiul acestui model al dezvoltării cronologice a decoraţiunilor murale domestice de la Pompeii. La urma urmelor, este întru totul plauzibil ca gusturile pompeiene în materie de design interior să se fi schimbat cu timpul. Orice constructor modern obişnuit să lucreze în case vechi ştie cu exactitate la ce stil de tapet să se aştepte când se apucă să decoperteze straturile decorative care au fost aplicate odată cu fiecare schimbare de modă din secolele XDC si XX. De ce nu s-ar

fi petrecut acelaşi gen de schimbări şi la Pompeii? Realitatea este că sunt o mulţime de dovezi, peste tot în sit, care merg mână-n mână cu ideea unei progresii a celor Patru Stiluri. Majoritatea covârşitoare – în jur de patru cincimi – din pereţii pictaţi de la Pompeii se prezintă în Stilul al Patrulea, cum şi e de aşteptat pentru etapele cele mai târzii ale succesiunii cronologice. Pe lângă asta, oricât de nesigură se dovedeşte adeseori datarea structurilor şi a picturilor pompeiene, nu s-a găsit nicio dovadă că vreo schemă aparţinând Stilului al Patrulea ar fi fost aplicată pe vreun perete, în vreo casă, înainte de mijlocul secolului I e.n.

Chiar şi aşa, fixaţia unora dintre arheologii moderni în legătură cu cele Patru Stiluri este mult prea rigidă. E drept că orice vizitator al oraşului Pompeii din anul 79 e.n. va fi constatat că peisajul domestic era dominat de picturile murale aparţinând Stilului al Patrulea. Dar se înţelege de la sine (pentru că le avem şi astăzi în faţa ochilor) că toate celelalte stiluri erau prezente şi ele. O reşedinţă, cunoscută sub denumirea de Casa cu Patru Stiluri, din motive mai mult decât evidente, prezenta decoraţiuni în fiecare dintre cele patru stiluri, probabil în urma unor redecorări parţiale, făcute la intervale lungi de timp. Casa Faunului, aşa cum s-a văzut deja, păstrase o mare parte din decoraţiunile de Stilul întâi, în felul ei straniu-demodat, aproape muzeistic, ba chiar aplicase acelaşi stil şi la unii pereţi proaspăt reconstruiţi. Şi mai erau şi alte mostre de splendide picturi aparţinând Stilului întâi, cu grijă păstrate – şi, fără îndoială, retuşate şi refăcute – până la ultima suflare de viaţă a oraşului. Se pare că în clădirile publice (cum ar fi Bazilica din For, o construcţie cu destinaţie multiplă – juridică, politică şi comercială), decoraţiunile aparţinând Stilului întâi au rămas în folosinţă chiar şi la mult timp după ce ele nu mai constituiau principala opţiune decorativă, şi cea mai răspândită, în reşedinţele cu menire de locuinţă. Decoraţiunile murale pompeiene – şi cele dinăuntrul, şi cele din afara casei – combinau vechiul cu noul.

Mai mult decât atât, aşa cum se întâmplă adeseori cu asemenea scheme rigide, criteriile care deosebesc un stil de

altul nu sunt chiar aşa de clare pe teren cum sugerează „exemplele-tip” alese de cele mai multe cărţi (inclusiv de cea de faţă). Deşi o echipă restrânsă de arheologi lucrează în continuare la rafinarea cronologiei şi a categoriilor stilistice, inventând alte şi alte micro-subdiviziuni (Stilul al Treilea, Fazele IA, 1B, IC, 2A etc.), ochiul vizitatorului, chiar şi amator, poate că nu greşeşte întru totul dacă afirmă că există mai multe similitudini decât diferenţe între stiluri.
Generaţii întregi de studenţi şi-au făcut primele vizite la Pompeii înarmaţi cu ce învăţaseră din cărţi despre aceste diviziuni stilistice, iar acolo au descoperit – ca şi mine, cu mulţi ani în urmă – că, deşi Stilul întâi era cu totul şi cu totul distinct, în cele mai multe cazuri le era mult mai dificil să identifice Stilurile al Doilea, al Treilea si al Patrulea decât îsi închipuiseră ei vreodată. Chiar şi specialiştii recurg la gestică uneori când afirmă că Stilul al Patrulea era unul „eclectic” sau că „împrumuta elemente dintre cele folosite înainte si le recombina în moduri noi si adeseori neaşteptate”. Unul merge până acolo, încât admite că Stilul al Patrulea „cu greu poate fi deosebit de al Treilea” – ceea ce lasă ca doar puţinele exemple aparţinând Stilurilor întâi şi al Doilea să fie clar delimitabile.

Problema mai complicată însă este că teoria celor Patru Stiluri ignoră aproape cu desăvârşire posibilitatea unei conexiuni între funcţionalitatea unei încăperi şi tipul decoraţiunilor de pe pereţii ei. În casele moderne, acest factor atârnă greu în balanţa opţiunilor în materie de design. Cine intră astăzi într-o reşedinţă nemobilată are toate şansele ca, fie şi în absenţa paturilor sau a dulapurilor, să poată spune care e dormitorul principal, salonul sau camera copiilor, bazându-se numai pe culorile şi modelele aplicate pe pereţi. Iar Cicero sugera tocmai asta, că preocuparea legată de funcţionalitate putea dicta opţiunea în privinţa statuilor a unui roman bogat. Se aplica, oare, aceeaşi teorie şi la Pompeii, unde activităţile domestice – aşa cum am văzut deja – tindeau să fie mai puţin strict atribuite unor încăperi sau zone ale casei decât în mediul casnic contemporan?

Da, se aplica – sau, cel puţin, până la un punct. Modelul dungilor de zebră era, în mod clar, asociat zonelor de servicii din casă. E drept că existau, în oraş, una sau două camere mai nobile decorate în stilul respectiv, dar, în linii mari, aceasta era decoraţiunea murală ieftină trântită în latrine, în camerele sclavilor, în zonele utilitare şi pe coridoare (un echivalent antic al spoielii făcute în grabă, cu prima culoare aflată la îndemână). Am văzut, de asemenea, că pereţii unei grădini erau adesea decoraţi cu imagini care se inspirau din tema frunzişurilor proaspete şi făceau trimitere la o sălbăticie imaginară (populată de fiare, pigmei şi alte creaturi exotice), prelungindu-se, în imaginaţie, până cu mult dincolo de limitele reşedinţei. La fel, este un fapt semnificativ că acele parodii după binecunoscute mituri – tratate, în majoritatea celorlalte picturi de la Pompeii, cu toată seriozitatea cuvenită – se pot regăsi şi într-o cameră de baie privată. Băile reprezentau locuri ale plăcerilor, în care normele sociale se mai relaxau si ele, asa cum semnala, în Casa lui Menandru,

mozaicul de pe podeaua de la intrarea în „camera fierbinte”, în care un sclav negru, energic şi îmbrăcat sumar, având o cunună pe cap, ducea două urcioare cu apă, ale căror forme şi culori făceau pandant penisului (mare) cu care acesta defila; dedesubt, figura un aranjament de patru strigiluri (de răzuit unsorile) şi un borcan atârnat de un lanţ, şi acesta în mod hotărât falie *(u* Ilustraţia 52).

52. Podeaua cu mozaic de la intrarea în camera fierbinte a Casei lui Menandru. Un sclav negru aproape despuiat îşi arată penisul uriaş, iar dedesubt, strigilurile folosite la râcâirea murdăriei şi a transpiraţiei de către băiaşi sunt aranjate într-un model falie. Ce fel de mesaj le transmitea mozaicul acesta celor veniţi să se îmbăieze acolo?

Dar putem stabili câteva conexiuni mai generale între utilizarea diferitelor zone ale casei şi decoraţiunile de pe pereţii acelor spaţii – colo- ristica şi tematica lor. În locuinţa occidentală modernă, culorile pastelate sunt aplicate, în mod regulat, în dormitoare sau băi. La Pompeii, se pare că deţinătorul casei opta pentru o culoare de fundal neagră în camerele sale cele mai impunătoare, chiar dacă ingredientul de bază al acelei culori era unul ieftin (interesant este că Pliniu cel Tânăr menţionează diverşi pigmenţi negri mai scumpi, inclusiv unul de import din India). Galbenul şi roşul erau nişte soluţii alternative de un statut relativ înalt.

Dacă este să judecăm după costuri şi după comentariile autorilor romani, un pigment roşu cu totul special, chinovarul sau cinabrul („sulfid de mercur”, pe limba specialiştilor), care se extrăgea din minele spaniole, reprezenta crema cremelor în materie de lux. Era la o asemenea căutare, afirmă Pliniu, încât i se fixase prin lege un preţ maxim (puţin mai mare decât dublu faţă de cât costa, de exemplu, albastrul egiptean), pentru a-l menţine „între anumite limite”. Tot el spune că aceasta era una dintre foarte puţinele culori scumpe al căror preţ era plătit de client separat, în plus faţă de preţul standard specificat în contract pentru lucrare. Nici nu e greu de imaginat cum vor fi decurs negocierile în acest caz: „... Da, mă rog, aş *putea* să vă lucrez în cinabru, domnule, dar vă costă, să ştiţi. N-are cum să nu intre separat, în plus faţă de preţ. Probabil c-o să ieşiţi mai ieftin dacă faceţi dumneavoastră personal rost de el...” Probabil că tocmelile dintre client şi constructor nu s-au schimbat prea mult cu trecerea secolelor.

Cinabrul nu era numai o nuanţă de roşu foarte dorită, era şi dificil de manevrat (iar asta ţinea, fără îndoială, de atracţia pe care o exercita). Pentru că, în anumite condiţii, mai ales când era expus aerului, se decolora în ritm alert şi se transforma într-o nuanţă de negru împestriţată dacă nu i se aplica un strat special de protecţie, pe bază de ulei sau de ceară. Vitruviu, ca şi cum ar fi vrut să sublinieze tocmai asta, relata despre un „scrib” de condiţie umilă, dar bogat, de la Roma, care ceruse ca peristilul să-i fie zugrăvit cu cinabru; materialul se schimbase la culoare în decurs de o lună. Morala trasă de arhitectul roman: aşa-i trebuia, dacă nu se informase mai bine. Lucrarea în curs de finalizare din Casa Zugravilor la Lucru nu folosea cinabru. Dar pigmentul a fost găsit în două dintre schemele decorative evident cele mai prestigioase de la Pompeii: în friza din *Villa* Misterelor şi într-o cameră dintre cele care dădeau în peristil, din Casa Vettiilor.

Diferitele stiluri decorative subliniau şi diferitele funcţii sau niveluri de exclusivitate pe care le presupunea reşedinţa. Faptul că Stilul întâi s-a păstrat, cel mai adesea, în

atriile domestice şi a continuat să fie folosit în clădirile publice din oraş nu este, probabil, o coincidenţă. în universul rezidenţial, acesta marca zonele publice ale caselor. Şi reciproca e valabilă (deşi acest argument circular poate să creeze o stare de disconfort): încăperile, mari sau mici, pot fi diferenţiate în funcţie de cum erau menite să impresioneze prin concentrarea de picturi cu scene mitologice cu care-şi întâmpinau invitaţii, de parcă ar fi fost nişte galerii de artă, şi prin etalările arhitectonice extravagante. Un istoric a sugerat chiar o metodă empirică simplă, care funcţionează destul de bine, cel puţin pentru Stilurile al Doilea şi al Treilea: „Cu cât avea mai multă profunzime perspectiva dată de efectele picturale, cu atât mai prestigioasă era încăperea".

Aşa se face că opţiunile oferite posesorilor de case pompeieni la capitolul decoraţiuni interioare se reduceau la un compromis între modă şi funcţionalitate. Acest lucru se verifica la toate nivelurile spectrului social. Pentru că, aşa cum am văzut deja în privinţa concepţiei arhitectonice a casei, nu există dovezi ale vreunei diferenţe de gust sau de logică subiacentă a decoraţiunilor între proprietăţile bogătaşilor şi cele ale unor oameni de condiţie mai modestă sau între casele familiilor din elitele vechi şi cele ale foştilor sclavi proaspăt îmbogăţiţi. Chiar dacă, să zicem, casele săracilor nu îndeplineau niciun rol public, deţinătorii lor se ghidau după aceleaşi norme culturale când le decorau, atâta cât le permiteau posibilităţile. Şi, cu toate numeroasele tentative ale arheologilor moderni de a pufni pe nas în faţa vulgarităţii noilor îmbogăţiţi, gen Trimalchio, mai curând a fost vorba despre o proiecţie a propriilor prejudecăţi de clasă decât despre altceva. Până la urmă, diferenţele dintre picturile care decorau casele bogaţilor, respectiv casele săracilor, erau următoarele: săracii aveau mai puţine scene reprezentate, mai puţine fantezii dramatice în proiectare, nu aveau deloc cinabru, iar calitatea picturii din casele lor era, în general, mult mai frustă (neluând în considerare aici câteva zugrăveli de mâna a doua din reşedinţele membrilor elitei). într-un oraş ca Pompeii, cât plăteai, atât căpătai.

Miturile chiar mobilează o cameră

Când săpătorii din secolul XVIII au descoperit pentru prima oară picturile murale de la Pompeii, le-au stârnit imaginaţia scenele figurate în centrele multora dintre pereţii de al Treilea şi al Patrulea Stil, nu cele câteva fantezii arhitecturale bizare şi extravagante. Asta pentru că erau primele reprezentări vizuale de mituri antice descoperite într-un număr atât de mare. Mai mult decât atât, ele prilejuiau o primă incursiune în acea tradiţie pierdută a picturii, pe care Pliniu şi alţi autori de pe vremea lui o ridicau în slăvi ca fiind unul dintre jaloanele artei din Antichitate. Ce-i drept, Pliniu se referea, de obicei, la capodoperele picturii de şevalet ale celebrilor artişti greci din secolele V şi IV î.e.n., posesiuni de excepţie ale templelor şi suveranilor; aici vorbim despre cadre pictate direct pe tencuiala udă a pereţilor din clădirile cu destinaţie de locuinţă, dintr-un mic oraş roman. Dar, în absenţa unor lucrări originale pictate de Apelles, Nicias, Polygnotus şi ceilalţi, picturile de la Pompeii constituiau cele mai bune dovezi disponibile. Multe dintre cele mai frapante exemple au fost desprinse de pe pereţii pe care fuseseră găsite şi duse la muzeul arheologic din apropiere – unde, bineînţeles, au ajuns să semene şi mai mult cu „arta de galerie”.

Paleta miturilor alese de pictori şi de protectorii lor e foarte vastă. Există şi unele absenţe cel puţin curioase, e-adevărat. De exemplu, de ce sunt, la Pompeii, atât de puţine urme ale mitului lui Oedip? În schimb, unele dintre temele picturii pompeiene sunt preferate vechi şi de-ale noastre: Dedal şi Icar; Acteon care o surprinde, întâmplător (şi mortal, pentru el), pe zeiţa Diana făcând baie; Perseu, care o salvează pe Andro- meda legată sus, pe stâncă; Narcis admirându-se, plus o mulţime de scene familiare din istoria Războiului Troiei (judecata lui Paris, Calul troian şi aşa mai departe).

Altele, deşi evident favorite la Pompeii, nouă ni se par mai curând ciudate. Au fost descoperite nici mai mult, nici mai puţin de nouă picturi similare, înfăţişând o poveste care

ajunsese să fie relatată pe post de mit premergător al Războiului Troiei: Ahile pe insula Skiros. La prima vedere, subiectul celor nouă picturi pare să fie asemănător tuturor încleştărilor eroice. Dar există o istorie ciudată pe fundal: eroul grecilor a fost ascuns de mama lui, nimfa Thetis, pentru a-l ţine departe de conflictul proaspăt iscat; Ahile este deghizat în femeie şi ascuns printre fiicele lui Licomede, regele insulei Skiros. Ştiind prea bine că Troia nu poate fi cucerită fără ajutorul lui Ahile, Odiseu soseşte şi el pe insulă, deghizat în negustor de mărunţişuri, şi reuşeşte să-l „scoată la iveală" printr-un şiretlic: îşi etalează marfa – fleacuri, podoabe şi nişte arme; fetele întind mâinile către podoabe, iar Ahile îşi dezvăluie bărbăţia, întinzând mâna după o armă. Aşa cum se vede în această reproducere *(v.* Ilustraţia 53), Odiseu profită de prilejul care i s-a ivit şi-l înşfacă pe dezertor.

53. O poveste cu travestiţi – şi o temă preferată a picturii pompeiene. Ahile, figurat în centru şi costumat în femeie, se ascunde printre fiicele regelui din Skiros, ca să nu participe la Războiul Troiei. Dar este dat în vileag de Odiseu, care-l apucă din partea dreaptă, ca să-l ducă înapoi la îndatoririle sale de războinic.

O poveste şi mai stranie apare în cel puţin patru picturi, plus câteva statuete de teracotă *(u* Ilustraţia 54). Este vorba despre imaginea uneia dintre cele mai deosebite forme de pietate: un bătrân, pe nume Micon, a fost întemniţat fără hrană şi riscă să moară de înfometare. Legenda spune că omul primeşte vizita fiicei sale, care tocmai a născut. Ca să-şi ţină tatăl în viaţă, ea îi dă să sugă de la sân. Într-o variantă din Casa lui Marcus Lucretius Fronto (denumită astfel după numele celui presupus a-i fi fost proprietar), scena este explicată, iar mesajul, subliniat cu câteva versuri pictate şi ele alături de cele două personaje: „Iată cum, în bietul său gât, venele bătrânului zvâcnesc de la curgerea laptelui. Pero însăşi îl mângâie pe Micon, privindu-l în ochi. Este un amestec trist de modestie *[pudor]* şi iubire filială *pietas*]”. Poate că explicaţia e superfluă, pentru că picturile înfăţişând această poveste erau notorii la Roma, dat fiind impactul lor vizual: „Ochii bărbaţilor se holbează uimiţi când văd ce se întâmplă” – după cum se exprima un autor roman mai mult sau mai puţin contemporan cu ele.

Dar de ce atâtea versiuni ale unei singure scene? Aproape cu siguranţă, în unele cazuri, pentru că se inspirau de la unul şi acelaşi vechi maestru al artei greceşti. Arheologii

secolului XVIII nu greşeau pe de-a-ntregul când îşi imaginau că picturile de la Pompeii ar fi putut evoca unele capodopere greceşti pierdute, oricât de puţin probabil ar fi. Pe alocuri, într-adevăr,

54. O fiică devotată îşi alăptează tatăl întemniţat. Acest mit al pietăţii filiale era pe placul pompeienilor. Aici, el este reprezentat printr-o figurină de teracotă. În alte părţi, furnizează subiectele unor picturi.

există similitudini convingătoare între imaginile de pe aceşti pereţi şi descrierile unor picturi mult mai timpurii, lăsate de Pliniu şi de alţi autori.

De exemplu, unul dintre cele mai cunoscute cadre din Casa Poetului Tragic înfăţişează sacrificarea tinerei Ifigenia de către tatăl ei, Agamemnon, înainte ca flota grecească să se pună în mişcare spre Troia şi Războiul Troian – ofrandă adusă zeiţei Artemis, în schimbul unor vânturi favorabile *(v.* Ilustraţia 55). Fata cvasi despuiată este dusă către altar, în timp ce tatăl ei, îngrozit de propria-i faptă, îşi acoperă capul, îndurerat. Exact aşa descriu şi Pliniu, şi Cicero un tablou reprezentând sacrificarea Ifigeniei al pictorului grec Timanthes, din secolul IV î.e.n.: „Pictorul… a simţit că Agamemnon trebuia să aibă capul acoperit cu văl, pentru că amărăciunea lui cumplită nu putea fi reprezentată cu

ajutorul pensulei”. Dar, per ansamblu, ceea ce vedem la Pompeii nu era nici pe departe o copie fidelă a capodoperei lui Timanthes, în care erau înfăţişaţi inclusiv Odiseu şi unchiul fetei, Menelau, iar Ifigenia, în loc să fie dusă pe sus, aşa cum o vedem aici, stătea liniştită lângă altar, acceptându-şi soarta. Există, de asemenea, o bună şansă ca unele dintre scenele cu Ahile ascuns printre femeile de pe insula Skiros să se inspire, de fapt, dintr-o celebră pictură de şevalet a unui anume Athenion:,Ahile e costumat în haine de fată, când Ulise [adică Odiseu] îl dă în vileag”, descrie Pliniu, pe scurt, situaţia; şi totuşi, diferenţele dintre o versiune pompeiană şi alta, de la

nivelul detaliilor, sugerează, o dată în plus, că erau variaţiuni pe aceeaşi temă, nu copii fidele după un original.

33. Regele Agamemnon *(în stânga)* nu poate suporta să privească felul în care fiica sa, Ifigenia, este luată de lângă el şi dusă pentru a fi sacrificată zeiţei Artemis, care se arată din ceruri. Acest desen (ca şi cel din Ilustraţia 53) este reprodus după celebrul ghid al sitului intitulat *Pompeiana* (sec. XIX), de Sir William Gell (1777-1836).

După toate aparenţele, pictorii de la Pompeii lucrau după un registru de capodopere binecunoscute şi care „binemeritau", intrate în repertoriul lor artistic. Nu avem niciun motiv să presupunem că ei văzuseră vreodată, cu ochii lor, picturile originale sau c-ar fi avut nişte caiete de modele sau tipare precise, pe care să le reproducă. Aceste imagini celebre se constituiau într-o curentă monedă artistică, la fel cum sunt fie *Mona Lisa* de Leonardo, fie *Câmpul cu floarea-soarelui* de Van Gogh pentru cultura occidentală de azi. Ca atare, puteau fi adaptate unor amplasamente noi, după bunul plac, se puteau folosi ca laitmotive sau improvizaţii, atât cât să *evoce* originalul, dacă nu-l *reproduceau* exact. Şi asta nu numai în pictură. Motivul Ahile pe insula Skiros apare şi în mozaic, iar o teorie foarte răspândită afirmă că mozaicul cu Alexandru din Casa Faunului ar fi o versiune a unei lucrări a pictorului grec Philoxenus din Eretria, menţionat de Pliniu.

Marea întrebare este, însă, ce însemnau, pentru locuitorii oraşului Pompeii, toate aceste mituri care le decorau pereţii. Să fi fost echivalentul antic al tapetului,

pe care-l priveau din când în când, poate-l şi admirau, dar întotdeauna rămânea undeva în fundal? Să le fi venit greu şi multor pompeieni, aşa cum ne vine şi nouă astăzi, să explice cu precizie despre ce era vorba în multe dintre aceste imagini? Sau, poate, le studiau cu atenţie, le încărcau cu semnificaţii şi-şi propuneau să-i transmită vizitatorului un mesaj anume? Şi, dacă da, care era mesajul?

Părerile arheologilor sunt împărţite în această privinţă. Unii văd în toate aceste imagini doar nişte decoraţiuni atrăgătoare. Alţii preferă să descifreze o semnificaţie complexă, chiar mistică, în picturile de pe tencuială. Desigur, acestea le vorbeau diferiţilor oameni diferit, iar unii privitori aveau darul observaţiei mai mult decât alţii. Dar există anumite indicii cum că privitorii acordau o anume semnificaţie imaginilor care împodobeau pereţii aflaţi de jur-împrejurul lor sau, cel puţin, că se aştepta de la ei să o facă. Chiar dacă teoriile moderne cele mai ingenioase – cele care văd în decoraţiunile interioare ale multora dintre casele pompeiene un „cod” mitologic elaborat – sunt, în mod hotărât, neconvingătoare: unii pictori şi clienţii lor îşi planificau cu abilitate atât conţinutul decoraţiunilor, cât şi felul în care erau aranjate acestea.

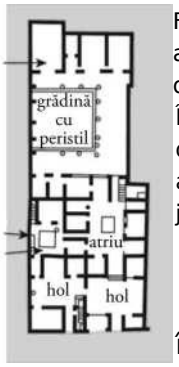


Figura 12 – Casa lui Iulius Polybius. Aici sunt aşezate într-un mod neobişnuit holurile mari de la intrare, la fel şi atriul de format standard. În această casă a fost găsit grupul de douăsprezece victime ale erupţiei despre care am relatat la pagina 17, în camere situate în jurul peristilului.

Scriitorii antici povestesc, plini de însufleţire, despre impactul pe care putea să-l aibă o pictură cu subiect mitologic asupra unui privitor. O matroană romană, aflată pe punctul de a se despărţi de soţul ei, se spunea c-ar fi izbucnit în lacrimi la vederea lui Hector, eroul troian, care-şi lua rămas-bun de la soţia sa, Andromaca (pleca la o bătălie din care avea să nu se mai întoarcă niciodată*). Nu există lacrimi la Pompeii. Dar cineva – şi probabil un bărbat – care-şi formase o foarte bună idee despre ce anume reprezenta imaginea la care se uita – şi care-şi găsise timp să reflecteze asupra ei – a lăsat o relatare a propriilor reflecţii, scrijelită pe un perete din

* Potrivit *Iliadei* lui Homer, Hector a căzut într-o luptă unu la unu cu Ahile.

Casa lui Iulius Polybius (v. Figura 12). În cea mai grandioasă încăpere, în care se intra din grădina cu peristil, se află o pictură

de mari dimensiuni, înfăţişând o altă scenă predilectă din repertoriul miturilor pompeiene: pedepsirea Dircei – o poveste sângeroasă, în care, prescurtând povestea altminteri foarte lungă, Dirce, regina Tebei, devine obiectul răzbunării victimelor ei, care o leagă între coarnele unui taur sălbatic, provocându-i astfel o moarte lentă, dureroasă şi foarte crudă. În termeni pompeieni, pictura de aici, una dintre cele opt pe aceeaşi temă descoperite în diverse case din oraş, nu are nimic remarcabil şi care să iasă în evidenţă. Dar această versiune, în mod special, i-a produs o impresie suficientă scriitorului cu pricina, încât să-i facă reclamă într-un *graffito* de un rând, găsit într-una dintre zonele de serviciu al reşedinţei: „Priveşte. Nu sunt numai femeile alea tebane, sunt şi Dionysos şi menada regală”.

Dezgropat din lavă, înainte ca pictura să fi fost descoperită, acest mesaj i-a nedumerit iniţial pe arheologii care excavau casa, în anii 1970. Ce căuta un scrib oarecare într-o bucătărie, bătând câmpii despre nişte femei tebane? Mesajul a căpătat sens numai când a fost pus în legătură cu imaginea din apropierea lui. Pentru că, pe lângă pedeapsa capitală impusă Dircei, pictura înfăţişează şi momentul în care este prinsă, îmbrăcată ca o adeptă a lui Dionysos („menada regală” din *graffito*), precum şi un altar al zeului şi, în prim-plan, un grup mai mare de menade („femeile alea tebane”). Oricine va fi fost autorul inscripţiei, nu numai că observase cu mare atenţie pictura, dar ştia şi destul de bine povestea pentru a identifica scena reprezentată ca fiind cetatea Tebei şi pe Dirce (după cum insistă variantele scrise ale mitului) ca fiind o adeptă a lui Dionysos. Ce anume îl va fi îndemnat să scrie mesajul – cine poate şti? Dar, indiferent de motivaţia sa, respectivul scrib ar fi fost uimit, fără îndoială,

să descopere că, după aproape două milenii, cuvintele lui aveau să devină o probă rară şi concludentă a faptului că măcar unii oameni din oraş aruncau câte o privire inteligentă la picturile de pe propriii lor pereţi.

În alte situaţii, câte un subiect specific dintr-un amplasament anume indică, în mod clar, anumite opţiuni calculate din partea fie a pictorului, fie a clientului. Cel care a decis că era cazul să decoreze peretele de deasupra unuia dintre divanele instalaţiei exterioare de cinat din Casa lui Oc- tavius Quartio cu o pictură înfaţişându-l pe miticul Narcis holbându-se la propria-i reflexie în apa din bazin trebuie să se fi gândit că mesenii aveau să guste gluma. Pentru că acela era genul de dispunere a lucrurilor practicat în lumea bună (ca şi în Casa Brăţării de Aur), cu un canal de scurgere a apei, care trecea printre cele două divane pe care oaspeţii stăteau proptiţi într-un cot, ca să mănânce. E de presupus că, în timp ce te holbai la propria-ţi reflexie în apă, scoteai şi un rânjet îngăduitor văzând suprapunerea dintre mit şi viaţa reală, eventual meditând la lecţia pe care ţi-o servea mitul, despre consecinţele tragice care te pândeau dacă te îndrăgosteai de chipul tău oglindit în apă.

Poate că există o referinţă similară, bine ţintită, şi în spatele picturii cu Micon şi Pero din Casa lui Lucretius Fronto, cu versurile care subliniază virtuţile combinate ale modestiei sau ale unui simţ al cuviinţei *(pudor)* şi pietăţii (*pietas*), pe care le celebrează întreaga poveste din jurul ei. Cu toate că unii arheologi au considerat pictura cu pricina o decoraţiune numai bună pentru o cameră de copil (curioasă alegere, în opinia mea), ar putea exista şi o rezonanţă politică mai aparte a imaginii. Să fie, oare, o simplă coincidenţă faptul că, în cele câteva rânduri pictate pe dinafara zidului acestei case, pe post de catren electoral, sentimentul de *pudor* al lui Marcus Lucretius Fronto este cel căruia i se dă locul de onoare?

„Dacă decenţa ***[pudor]*** i-ajută omului să înoate-n apele vieţii, ca un peşte,
Atunci Lucretius Fronto al nostru să capete înalta funcţie

ce-şi doreşte.”

Dacă acest Marcus Lucretius Fronto era cu adevărat stăpânul casei (şi, dată fiind combinaţia de *graffiti* dinăuntru şi din afară, este foarte plauzibil să fi fost), atunci s-ar zice că pictura era menită să ilustreze una dintre virtuţile sale publice de căpătâi.

Dar, încă şi mai frecvent, semnificativă pare să fie *combinaţia* de subiecte alese pentru a decora o încăpere. Mutarea unor cadre pictate din amplasamentul lor original în siguranţa muzeului a contribuit mult, cu siguranţă, la conservarea culorilor şi a detaliilor. În schimb, a îngreunat încercarea de a le vedea în contextele originale şi de a stabili care erau relaţiile dintre ele în poziţiile iniţiale. În Casa Poetului Tragic, de exemplu, multe dintre picturi – expuse astăzi la Muzeul de Arheologie din Napoli ca şi cum ar constitui instanţe separate ale artei de galerie – se combinau într-un ciclu de teme conexe din Războiul Troian: Elena plecând la Troia în compania lui Paris; sacrificarea Ifigeniei; captiva cap încoronat şi concubina Briseis fiindu-i luată lui Ahile – cauza gâlcevii dintre el şi Agamemnon, de la care porneşte *Iliada* lui Homer şi care era înfăţişată de un alt cadru pictat din casă. Era vorba despre mai mult decât o simplă coerenţă tematică. Amplasamentele lor iniţiale trebuie să fi generat tot felul de întrebări, prin juxtapunerile vizuale inteligente şi prin „corespondenţele incitante” dintre picturile luate individual şi subiectele lor.

Se pare că, la origini, scenele cu Elena şi Briseis figurau în cadre alăturate, în atriu *(u* Planşa XXIII). Cele două erau viniete cu dezertarea femeilor, fiecare dintre ele ca o inserţie în povestea Războiului Troian, iar paralelismul este subliniat de vestimentaţia similară a celor două, de capetele pe care şi le ţineau aplecate şi de grupurile de soldaţi dimpreju- rul lor. Şi totuşi, pe oricine era familiarizat cu poveştile din ciclul troian, diferenţele dintre cele două scene trebuie să-l fi împins la reflecţie în egală măsură ca şi similitudinile dintre ele. Pentru că Elena, regina greacă, îşi părăsea soţul, pe Menelau, şi pornea, din

proprie voinţă, într-o călătorie adulterină – gest prin care avea să devină factorul declanşator al războiului catastrofic dintre greci şi troieni. Briseis, prizoniera de război troiană, îl părăsea pe Ahile şi-i era predată regelui Agamemnon fără voia ei – iar mânia lui Ahile, stârnită de pierderea ei, avea să conducă nemijlocit, cum spune Homer în epopeea lui, la moartea iubitului său Patrocle şi la cea a lui Hector, prinţul troian. Virtute, blam, statut, sex, motivare, cauzele suferinţei – toate sunt puse în discuţie în această alăturare de imagini. Oricine va fi proiectat această serie de picturi cunoştea, cu siguranţă, miturile troiene şi probabil că se aştepta ca şi publicul său ţintă să le fi cunoscut.

O subtilitate neliniştitoare poate fi detectată într-o altă serie de picturi care înfăţişează, de asemenea, adulterul Elenei cu prinţul Paris. Trei cadre decorează o cămăruţă din Casa lui Iason, denumită astfel după o pictură cu eroul-conducător al argonauţilor din mitologia greacă, aflată într-o altă încăpere. Fiecare cadru ilustrează un moment de acalmie, înainte ca nenorocirea să lovească: Medeea îşi supraveghează copiii, care se joacă, înainte să-i omoare, ca să se răzbune pe soţul care a părăsit-o; Fedra stă de vorbă cu dădaca, înainte să-şi ia viaţa în numele iubirii neîmpărtăşite pentru fiul ei vitreg, Hippolit, acuzându-l în acelaşi timp de incest pe tânărul nevinovat; iar Elena îl distrează pe Paris în căminul ei conjugal, chiar înainte să fugă amândoi – ceea ce semnalează deja micul Cupidon de la intrare *(v.* Ilustraţia 56).

La fel cum se întâmplă cu suita din Casa Poetului Tragic, rimele vizuale dintre picturi îl îndeamnă pe privitor să compare şi să distingă între ele diferitele versiuni ale nenorocirii casnice înfăţişate. Atât Medeea, cât şi Fedra, de exemplu, sunt aşezate, aşa cum te-ai şi aştepta din partea unei matroane romane respectabile; în schimb, în a treia scenă, Elena este cea

56. Un Cupidon mic stă în cadrul uşii, în timp ce Paris şi Elena se hotărăsc să fugă împreună, declanşând astfel Războiul Troian. Dar această pictură din Casa lui Iason comportă mai multe semnificaţii decât s-ar zice la prima vedere. Pentru că Paris este cel aşezat aici, ca şi cum ar prelua el rolul femeii, în timp ce Elena stă în picioare – iar fundalul arhitectonic aminteşte de oraşul Pompeii, sugerând că mitul adulterului, al fugii celor doi amorezi şi al distrugerii căminului era „rupt din viaţa reală”.

care stă în picioare, în timp ce iubitul ei efeminat, „oriental”, ia locul rezervat femeii. Dar fundalul arhitectonic adaugă o dimensiune tulburătoare. Aspectul său din fiecare scenă, perfect similar, nu numai că leagă între ele cele trei poveşti; stilul construcţiei şi acele uşi

mari şi grele poartă cu ele mai mult decât o asemănare trecătoare cu stilul arhitecturii domestice de bun-gust din Pompeii. Este ca şi cum picturile ar avea de transmis un mesaj despre însemnătatea mitului în viaţa romană contemporană, dorind să scoată în evidenţă tragica disfuncţionalitate – de la adulter până la infanticid – care se poate insinua în orice familie, de oriunde.

Cameră cu vedere ?

Decoraţiunile caselor pompeiene i-au ţinut ocupaţi pe savanţi timp de secole, în tentativa de a lămuri cronologia, estetica şi opţiunile funcţionale ale acestora şi semnificaţiile miturilor de pe pereţi. Detalii fascinante continuă să fie descoperite în legătură cu orice, de la logica desenelor până la procedeele tehnice utilizate de pictorii care le-au realizat (Casa Zugravilor la Lucru nu a început să fie scoasă la lumină decât spre sfârşitul anilor 1980, iar excavaţiile încă nu s-au terminat). Dar există o chestiune importantă şi evidentă legată de stilul domestic al acestui oraş roman care adeseori se rătăceşte printre toate acele detalii.

Dacă judecăm după planurile lor şi după rămăşiţele care s-au păstrat, multe dintre casele pompeiene, dacă nu toate, ar trece drept spaţii generatoare de claustrofobie. Numai câteva, dintre cele mai bogate, puneau în valoare o formă de vedere către lumea din afară; majoritatea covârşitoare priveau către interior, doar câteva ferestruici, care să lase lumina să intre,

fiind orientate către străzile din afară. Cele mai multe camere erau mici si

întunecate. Şi, cu toate că unele (tot cele mai bogate) erau dotate cu atrii spaţioase şi cu ample grădini şi pasaje interioare, în multe dintre ele, chiar şi atriile creau, probabil, o senzaţie de înghesuială relativă (mai ales dacă erau ticsite cu toate acele dulapuri şi războaie de ţesut), iar grădinile nu erau cu mult mai mari decât nişte petice

de pământ – mai degrabă nişte luminatoare decât locuri unde puteai căuta plăcerea şi relaxarea.

Decoraţiunile pictate spun însă o poveste diferită. Tot felul de trucuri inteligente creau iluzia unor panorame, care se întindeau cu mult dincolo de limitele reşedinţei. În cele mai extravagante cazuri, pereţii de la interior par să se dizolve într-o viziune a perspectivelor concurente, în priviri orientate către linia orizontului şi în vederi îndepărtate. Ajungând la pereţii care delimitau de jur-împrejur grădinile minuscule, trebuie să fi fost greu de stabilit, dintr-o privire, unde înceta vegetaţia reală şi unde începeau cele imaginare, cu peisajele sălbatice sau cu fluviul Nil. Chiar şi la Stilul întâi, mai auster, privitorul se confrunta cu dilema: din ce este făcut, de fapt, peretele la care se uita, din tencuială pictată şi stuc, sau din marmură, aşa cum lăsa impresia la prima vedere?

Sentimentul acesta, de ceva ce trece dincolo de limitele casei, era puternic întărit de subiectele picturilor de pe aceşti pereţi. Pompeii, la urma urmelor, era un oras de mici dimensiuni din sudul Italiei. Si totuşi, este

izbitor felul în care sunt răspândite punctele sale de referinţă culturale şi vizuale: de-a lungul şi de-a latul Mediteranei, trecând prin repertoriul artei şi al literaturii antice, până pe ţărmuri cu mult mai exotice, din depărtări. Lumea imaginară a decoraţiunilor nu avea nimic de-a face cu senzaţia de claustrofobie, ci cuprindea o galaxie întreagă de mitologie şi literatură greco-romană, începând tocmai de la epopeile homerice; evoca şi adapta capodoperele picturii greceşti clasice; exploata jaloanele culturale egiptene, precum sfincşii, zeiţa Isis ori satirele şi comediile burleşti despre locuitorii Egiptului şi obiceiurile lor cel puţin ciudate. Toate acestea, bineînţeles, nu ţin doar de un multiculturalism benign. Pigmeii stereotipici, care fug după crocodili ori se dedau la destrăbălări sexuale, sunt înfăţişaţi cu un amestec de umor agresiv şi xenofobie. Dar elementul crucial este acela că nişte orizonturi atât de îndepărtate erau, pur şi simplu, *reprezentate.* Mai presus de rădăcinile sale culturale

amestecate din sudul Peninsulei Italice, Pompeii făcea parte integrantă din Imperiul Roman global – ceea ce se şi vedea.

Se vedea şi în celelalte forme de ornamentaţie, şi în talmeş-balmeşul descoperit în casele acestea. Statueta indiană reprezentând-o pe zeiţa Lakshmi (*v:* Ilustraţia 11) ar putea constitui un caz extrem şi neobişnuit de „incursiune" culturală. Dar există, din plin, şi alt material care sugerează cât erau de orientate spre cultura externă casele din Pompeii, cel puţin cele ai căror proprietari dispuneau de suficienţi bani pentru a cheltui pe decoraţiuni. De exemplu, sunt coloane, porţiuni de podea şi blaturi de mese făcute din soiuri diverse de marmură colorată, importată din zone aflate hăt, departe, pe teritoriul imperiului – din Pelo- ponez şi de pe insulele greceşti, din Egipt, din Numidia şi din Tunisia, din alte părţi ale Africii sau din regiunile de coastă ale Turciei moderne. În general, Grecia şi tot ce ţinea de istoria ei se aflau în prim-plan: o statuetă de teracotă lucrată frust, identificată pe muchia bazei ca re- prezentându-l pe „Pittacus din Mitilene" (un înţelept şi moralist grec din secolul VI î.e.n.), descoperită pe Domeniul Iuliei Felix; un mozaic elegant, înfăţişând un grup de filozofi greci stând de vorbă sub coroana unui copac, având în fundal ceva ce aduce cu Acropolele din Atena, scos la lumină într-o *villa* situată în imediata apropiere a zidurilor exterioare ale oraşului; şi, desigur, Mozaicul cu Alexandru.

Una dintre cele mai frapante descoperiri a fost făcută în Casa lui Iulius Polybius. Pus deoparte, alături de alte obiecte de valoare, la vremea erupţiei, în camera cea mare cu pictura înfaţişând-o pe Dirce se afla şi un urcior grecesc de bronz, din secolul V î.e.n. Iniţial, aşa cum declară inscripţia de pe el, se numărase printre premiile oferite la jocurile ţinute în onoarea zeiţei Hera, în oraşul Argos din Peloponez. Avusese un destin alambicat, în cursul căruia îşi pierduse ambele mânere (după cum sugerează unii, ar fi fost folosit la o înmormântare), fusese dotat cu un cioc şi ajunsese, cum-necum, la Pompeii.

Indiferent dacă fusese un premiu vândut ulterior sau vreun suvenir de familie, era un frumos obiect evocator al unei lumi şi al unei istorii exterioare universului pompeian.

Nu vom şti niciodată cu ce intenţionau pictorii din Casa Zugravilor la Lucru să umple cadrele acelea vaste, rămase goale. Tot aşa, nu putem şti dacă au luat-o la sănătoasa în timp util, ca să se salveze, ajungând undeva, în siguranţă. Dar nu ne îndoim că treaba lor, acolo, era să creeze, din vopsele, „o cameră cu vedere".

CAPITOLUL V Meserii: brutar, bancher SI PRODUCĂTOR DE *GARUM* Marjele de profit

Pe aceeaşi stradă cu Casa lui Fabius Rufus, ceva mai jos, în şirul de conace grandioase cu vederi către mare, se afla o casă ocupată, în ultimii ani ai oraşului, de Aulus Umbricius Scaurus, un ins care făcuse avere din comerţul cu sos de peşte *{garum*). Adevărul este că era cel mai mare negustor de *garum* din oraş. Dacă este să judecăm după etichetele de pe vasele de *garum* descoperite în zonă, el, asociaţii lui şi subsidiarele firmei lui controlau aproape a treia parte din comerţul local cu acest ingredient de bază pentru prepararea hranei la romani. Casa în sine este o alăturare vastă, lăbărţată, obţinută prin contopirea a două proprietăţi mai vechi. Astăzi, se găseşte într-o stare jalnică, de ruină, în parte ca urmare a bombardamentelor din 1943, care au lovit rău de tot această parte a oraşului. Dar, când era funcţională, este clar că avea nu două, ci trei atrii, la fel şi unul sau mai multe peristiluri (unul având şi un iaz ornamental cu peşti), plus o sală de baie, la un nivel de mai jos.

Ştim că era deţinută de Umbricius Scaurus, pentru că decoraţiunea mozaicată a celui de-al treilea atriu prezenta odinioară, la fiecare dintre cel patru colţuri ale sale, câte un vas cu sos de peşte *(v.* Ilustraţia 57). Deşi acum au fost îndepărtate spre conservare, acestea erau făcute din *tesserae* albe pe fond negru, fiecare purtând câte o

inscripţie referitoare la diversele tipuri de sos de peşte vândute de Umbricius Scaurus: „Cel mai

bun *garum* Scaurus, pe bază de macrou, de la manufactura lui Scaurus”, „Cel mai bun sos de peşte”, „Cel mai bun *garum* Scaurus, pe bază de macrou”, „Sos de peşte, calitatea întâi, de la manufactura lui Scaurus”. Dacă nu cumva ne închipuim că vreun client mulţumit a hotărât să-şi decoreze podeaua din atriu cu diversele tipuri de urcioare de sos, care erau preferatele sale, atunci trebuie să convenim că era casa lui Scaurus. Aici, decoraţiunile interioare funcţionau ca o formă de autoreclamă şi promovare a produsului.

37. în atriul Casei lui Umbricius Scaurus, reprezentarea în mozaic a patru vase cu sos de peşte proclamă sursa de avuţie a familiei. Pe vasul din imagine e scris „Cel mai bun sos de peşte” – *Liqua* (*minis*) *flos* în latineşte, ceea ce înseamnă, literalmente, „Floare de *liquamen'.* Termenul *liquamen* se referea la o varietate a ceea ce ne este mai bine cunoscut nouă, celor de azi, drept *garum.*

Umbricius Scaurus nu era unicul rezident al oraşului Pompeii care-şi proclama succesul afacerii în mod explicit pe podeaua propriei case. La una dintre căile de acces de pe strada principală într-o altă reşedinţă uriaşă, vizitatorul era întâmpinat de un slogan eternizat în mozaic: „Bine ai venit, profitule!” Fie şi

numai dimensiunile proprietăţii respective erau suficiente pentru a sugera că dorinţa îi fusese întru totul îndeplinită stăpânului casei. Dar, prinalte părţi, asemenea cuvinte vor fi fost, mai de grabă, o expresie a speranţei deşarte. Pe podeaua din atriul unei case de mici dimensiuni, se mai vede încă vorba de duh: „Profitul e plăcere”. Sunt puţine semne că acolo ar fi fost vorba despre altceva decât visuri deşarte.

Economia romană

Generaţii întregi de istorici s-au confruntat în legătură cu tot ce ţinea de viaţa economică a Imperiului Roman: despre comerţul şi industriile sale, instituţiile financiare, sistemele de creditare şi marjele de profit. Pe de-o parte, sunt cei care văd economia din Antichitate în termeni foarte moderni. Imperiul Roman constituia, efectiv, o piaţă unică enormă. Se puteau face averi din cererea mare de bunuri şi servicii, care contribuia la creşterea productivităţii şi stimula comerţul până la niveluri nemaiîntâlnite vreodată. O ilustrare numai bună pentru această afirmaţie vine – oricât de puţin probabil ar părea – din străfundurile calotei glaciare groenlandeze, unde mai pot fi găsite încă reziduuri ale poluării provocate de prelucrarea metalelor în vremurile romane, care atinsese cote care au fost egalate abia în epoca Revoluţiei Industriale. Şi arheologia subacvatică spune, în linii mari, aceeaşi poveste: numărul epavelor descoperite pe fundul Mediteranei, care datau dintr-o perioadă cuprinsă între secolul II î.e.n. şi secolul II e.n., nu a mai fost ajuns decât abia în secolul XVI. Acest lucru nu este un indiciu al calităţii proaste a construcţiei de nave sau a ştiinţei romanilor de a naviga, ci al volumului mare de trafic maritim.

Pe de altă parte, sunt cei care susţin că viaţa economică romană era substanţial diferită de a noastră, fiind, de fapt, de un „primitivism” desăvârşit. Bogăţia, combinată cu prestigiul social, rămânea adânc înrădăcinată în pământul agricol, şi principalul ţel al oricărei comunităţi era să se autosusţină din punct de vedere alimentar, nu să-şi exploateze resursele pentru profituri sau investiţii. Transporturile de bunuri pe distanţe lungi comportau riscuri când se desfăşurau pe mare (dovadă toate acele nave naufragiate) şi presupuneau costuri prohibitive când aveau loc pe uscat. Comerţul reprezenta o glazură foarte subţire pe tortul economic – se făcea la scară foarte mică şi nu era cine ştie ce respectabil. Poate că inscripţiile de pe podelele cu mozaicuri celebrau marjele de profit sănătoase, dar puţini autori de limbă latină aparţinând unei clase elitiste au avut măcar o vorbă bună de spus despre negoţ sau negustori. În

linii foarte generale, comerţul era ceva de joasă speţă, iar comercianţii, câtuşi de puţin credibili. Cert este că, de la sfârşitul secolului III î.e.n., eşaloanelor supreme ale societăţii romane – senatorilor şi fiilor acestora – li s-a interzis în mod expres posesia de „nave oceanice", definite ca fiind acelea care puteau transporta de la 300 de amfore în sus. Apoi, Roma nu dezvoltase niciuna dintre instituţiile financiare în absenţa cărora nu poate fi sprijinită o economie complexă. Sistemul „bancar" de la Pompeii, aşa cum vom vedea, era limitat. Nu e limpede nici măcar dacă exista ceva de felul certificatelor de garanţie sau dacă trebuia să te fâţâi de colo-colo cu o grămadă de monede într-o roabă în cazul în care voiai să achiziţionezi ceva de mare valoare, cum ar fi fost o casă. Si, cu toate că prelucrarea metalelor de către romani a poluat Groenlanda, există foarte puţine urme ale unui nivel de tehnologie inovatoare comparabil celui care a însoţit Revoluţia Industrială. Cea mai mare invenţie a perioadei romane a fost, probabil, moara de apă, ceea ce nu spune mare lucru în acest context. Dar de ce să-ţi baţi capul cu noi tehnologii dacă ai la dispoziţie, în cantităţi uriaşe, forţa de muncă a sclavilor, care alimentau focurile, acţionau pârghiile şi făceau roţile să se învârtă?

Viaţa la ţară şi produsele câmpului

Majoritatea istoricilor se plasează, în prezent, la jumătatea drumului între aceste două extreme, adoptând o poziţie mai raţională. Şi oraşul Pompeii prezintă caracteristici ale ambelor modele economice – şi al celui „primitiv", şi al celui „modern". Aproape sigur, baza celor mai multe averi din oraş era terenul agricol din zonele înconjurătoare, iar familiile care deţineau casele cele mai mari din perimetrul urban aveau şi alte proprietăţi, inclusiv posesiuni substanţiale în regiunea rurală din jurul cetăţii. Unitatea economică şi politică „Pompeii" consta în centrul urban şi în hinterlandul agricol. Suprafaţa pompeiană din afara zidurilor

propriu-zise acoperea, probabil, în jur de 200 de kilometri pătraţi – sau atât se estimează, poate cam generos, în condiţiile în care nu avem nicio dovadă concretă despre unde se termina terenul aparţinând de Pompeii şi unde începea cel arondat altor oraşe. Aspectul acesta nu a fost cercetat în profunzime de către arheologi, al căror interes a rămas concentrat asupra oraşului propriu-zis. Realitatea este că localizarea diverselor *viile,* ferme (cu dependinţele lor) şi alte amplasamente rurale sub un strat de rămăşiţe vulcanice gros de câţiva metri a stat sub semnul norocului.

În total, resturile a circa 150 de proprietăţi au fost descoperite în hinterlandul pompeian, dar cunoştinţele noastre referitoare la tipul aşezămintelor şi la proprietarii acestora rămân foarte vagi, pentru că rar s-a întâmplat să fie excavate sistematic. Unele erau, cu siguranţă, *viile* de recreere pentru bogătaşi, unii chiar din Roma: nu numai Cicero avea o reşedinţă pompeiană. Unele erau ferme agricole. Altele – o combinaţie între cele două destinaţii. A existat, aproape sigur, părerea preconceptă că majoritatea ruinelor descoperite sunt ale unor proprietăţi de mari dimensiuni, şi nu ale unor cocioabe. Dacă însă au existat, aşa cum au presupus timid unii arheologi, şi echivalente antice ale coloniilor de cocioabe şi ale aşezărilor ilegale de salahori în zonele rurale din afara zidurilor cetăţii, nu s-a găsit nici urmă de ele.

Există totuşi un caz în care putem identifica o proprietate de la ţară ca aparţinând unei familii de frunte din Pompeii. În anii 1990, excavaţiile de la Scafati, un loc situat la câţiva kilometri spre est faţă de Pompeii, au scos la iveală un cimitir de familie, cu opt monumente comemorative ale diverşilor Lucretii Valentes din secolul I e.n., majoritatea bărbaţilor purtând exact acelaşi nume, Decimus Lucretius Valens. Între aceştia se numărau copii mici, precum băieţelul care murise la vârsta de doi ani, sau tânărul distins, care fusese îngropat în altă parte, pe cheltuială publică, dar era menţionat şi aici, alături de celelalte rude ale sale, printr-o inscripţie comemorativă, care-l ridica în slăvi pentru că a organizat, împreună cu tatăl său, un spectacol cu gladiatori

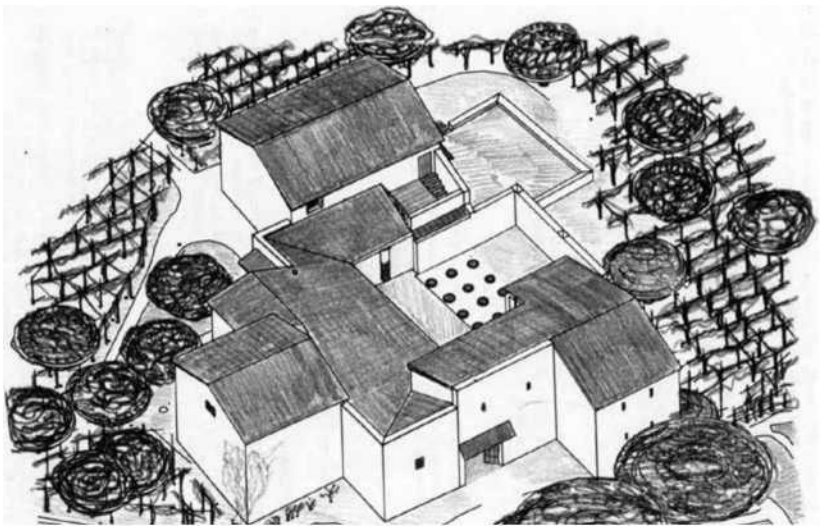
în care se înfruntau nici mai mult, nici mai puţin de treizeci şi cinci de perechi de luptători. Greu de găsit un binefăcător pompeian care să fi dat dovadă de mai multă generozitate.

În oraş, această familie a fost asociată cu un grup de case amplasate unde se termina *Via dellAbbondanza*> lângă Amfiteatru, incluzând Casa Venerei Marine, cu peretele ei de grădină pe care se lăfăia zeiţa într-o jumătate de scoică. De fapt, câteva *graffiti* de pe pereţii uneia dintre aceste proprietăţi se referă nu numai la un Decimus Lucretius Valens, ci şi la două dintre femeile cu nume recognoscibile regăsite şi din cimitirul familiei – Iusta si Valentina –, confirmând asocierea dintre familie si casă. Dar de ce era grupul de monumente comemorative amplasat chiar în acest loc, afară din oraş? Probabil fiindcă Lucretii Valentes aveau aici o casă la ţară, după toate aparenţele chiar cea parţial excavată în prezent, adiacentă locului de îngropăciune.

Lucretii Valentes, la fel ca majoritatea aristocraţilor pompeieni, îşi datorau bogăţia produselor pe care le obţineau de pe pământurile lor, chiar dacă nu şi-l lucrau singuri. Unele dintre posesiuni probabil că erau lucrate în arendă. Pe altele, probabil că le controlau mai direct. Adeseori, aşa cum se întâmpla în *Villa* Misterelor şi în casa de la Scafati, fără îndoială, spaţiile de cultivare a prestigiului, rezervate proprietarului şi familiei sale, se combinau cu câte o instalaţie pentru lucrări agricole, operată de un administrator de fermă, care folosea lucrători angajaţi şi sclavi. Dovezi incontestabile de utilizare a forţei de muncă a sclavilor la fermele de felul acesta sunt nişte obiecte de metal de o formă distinctă, aproape sigur butuci sau cătuşe de picioare (unul dintre ele, suficient de mare cât să ţină încătuşaţi laolaltă paisprezece oameni), descoperite la câteva dintre proprietăţile din afara oraşului. La *Villa* Coloanelor cu Mozaic, situată imediat în afara zidurilor, au fost dezgropate oase de gambe omeneşti, încă prinse în cătuşe de fier. Ideea că sclavii şi prizonierii vor fi avut un sfârşit groaznic, pentru că nu se puteau desface din lanţuri, se constituie într-o puternică mitologie a poveştilor cu

dezastre, de la distrugerea oraşului Pompeii până la filmul *Titanic*; multe ghi- duri timpurii ale sitului îngropat prezintă mai multe exemple (absolut fictive) de asemenea orori. În cazul de faţă, povestea pare să se confirme, date fiind fotografiile cu oasele, aşa cum au fost găsite acestea, încă îmbinate cu metalul – dar nu putem şti dacă sclavul acela era lucrător agricol sau ajutor în casă.

O parte din această zonă rurală din jurul oraşului Pompeii era, fără îndoială, folosită pentru păşunatul oilor, care furnizau atât lapte, cât şi lână. Într-adevăr, Seneca sugerează că activitatea de creştere a animalelor se făcea la o scară destul de mare, de vreme ce pretinde că mai mult de 600 de capete de animale au pierit în cutremurul din anul 62 e.n. În rest, va trebui să ne imaginăm o agricultură desfăşurată pe un sol vulcanic foarte fertil şi foarte potrivit pentru cereale, struguri şi măsline. Acestea erau produsele agricole emblematice pentru bazinul mediteranean în Antichitate, esenţiale pentru subzistenţă şi iluminare (uleiul de măsline), şi cea mai mare parte din ele se consuma local. E greu de răspuns la întrebarea cât anume din terenul agricol disponibil se atribuia fiecărei culturi în parte. Autorii romani tind să pună accentul pe viţa-de-vie şi pe vinurile din regiune, iar fermele scoase la lumină de sub materialul vulcanic păstrează adesea urme clare ale producţiei de vin – s-au găsit butoaie şi teascuri. Dar, astfel, ar putea fi supraestimată importanţa viţei-de-vie. Sublinierea literară ar putea fi, în parte, o reflectare a faptului că elitele romane erau mai interesate, în general, de varietăţile de struguri decât de varietăţile de grâne, iar evidenţierea arheologică s-ar putea datora, în parte, faptului că instrumentele obţinerii vinului sunt atât de uşor recognoscibile.



58. O reconstituire a micii ferme numite *Villa* Regina, de lângă Pompeii. Aceasta era o proprietate fără prea multe pretenţii, înconjurată de vii. În curtea centrală, se văd aşa-numitele *dolia*, sau vase de stocare, dispuse în pământ.

Villa Regina – o mică proprietate care a fost recent excavată integral – (denumită astfel după toponimul modern respectiv), de lângă Boscoreale, la nord de Pompeii, demonstrează cât de variate erau culturile, chiar dacă dominantă era cea de viţă-de-vie *(v.* Ilustraţia 58). Descoperită iniţial în anii 1970, este o casă relativ modestă, cu doar zece camere la primul nivel, dispuse în jurul unei curţi interioare. Nici nu se apropie măcar de grandoarea proprietăţilor din zona rurală ale bogătaşilor. Cele mai multe dintre acele camere erau folosite pentru activităţi legate de muncile de la fermă – numai două aveau decoraţiuni pictate. E de presupus că proprietarul era un fermier cu posibilităţi restrânse, chiar dacă şi el, ca mulţi alţii din oraş, era ocupat cu diverse renovări la vremea erupţiei. Pragul de sus al unei uşi fusese proptit, fundaţiile erau în curs de consolidare, podelele fuseseră îndepărtate, iar bucătăria şi sufrageria pictată nu erau funcţionale.

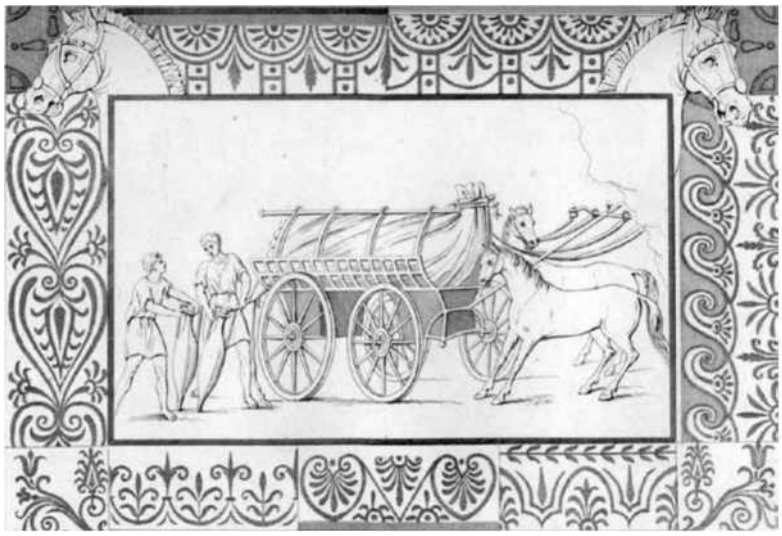
O mare parte a instrumentarului agricol găsit se folosea pentru producţia de vin, inclusiv un teasc şi optsprezece vase uriaşe de lut – sau *dolia* – încastrate în pământ, care ar

fi putut conţine, cumulat, 10 000 de litri de vin. Dacă nu cumva, în Imperiul Roman, viaţa de familie presupunea o continuă stare de beţie, o asemenea cantitate trebuie să fi fost pregătită şi pentru altceva, nu doar pentru consumul casnic. Şi totuşi, ar fi fost necesare mai puţin de două hectare plantate cu viţă-de-vie pentru a o produce (o mică *villa* din apropiere avea şaptezeci şi două de *dolia* de vin, în care urma să fie depozitată producţia viilor sale mult mai mari, evident). O parte din această altă vie a fost dezgropată, cavităţile rădăcinilor umplute cu ghips, iar ce rămăsese din seminţe şi polen, supus analizelor. Rezultatele au scos în evidenţă nu numai faptul că plantele de viţă-de-vie erau suspendate pe araci, dar şi că erau cultivaţi, printre şi în paralel cu acestea, mai mulţi pomi fructiferi sau alte soiuri de plante: măslini, caişi, piersici, migdali, castani şi smochini – pentru a numi doar câteva dintre cele peste optzeci de specii identificate.

Rămăşiţele fizice ale casei indică şi o serie de alte culturi, fără legătură cu viţa-de-vie. Exista, de pildă, ceva ce pare să fi fost o platformă de treierat, care arată faptul că se cultivau acolo şi cereale; exista şi o magazie de fân, pentru culcuşurile animalelor şi hrana acestora. Printre aceste animale de la fermă se numărau, cu siguranţă, şi ce animale de tracţiune şi povară erau prin gospodărie – asini, catâri sau cai –, care vor fi tras carul de mari dimensiuni ale cărui roţi şi armături de fier au fost descoperite. Erau crescuţi şi porci, pentru carne, aşa cum indică mulajul de ghips al unui splendid vier tânăr găsit într-una dintre camerele aflate în reparaţie. Probabil că s-a refugiat acolo, în timpul erupţiei, din ţarcul sau cocina lui. În via propriu-zisă, tigva unui câine de pază a fost dezgropată de săpători.

Producţia de vin în asemenea cantităţi era destinată pieţei locale, mai degrabă decât exportului, şi le era livrată consumatorilor din oraş cu ajutorul unor mijloace de transport cum este cel figurat pe peretele unui han din Pompeii: un burduf mare de piele, plin cu vin, montat pe un car, din care conţinutul era deşertat direct în urcioarele de vin *(u* Ilustraţia 59). Din câte ştim despre cât costa vinul

vândut în oraş (preţurile erau scrise, uneori, pe pereţii cârciumilor, ca să le vadă toţi băutorii) şi despre adaosurile comerciale menţionate de autorii romani, între preţul de la poarta fermei şi cel de vânzare către consumatorul final, cei 10 000 de litri menţionaţi mai sus îi vor fi adus proprietarului fermei descrise anterior între 5 000 şi 7 500 de sesterţi. Dar, după ce erau puse la socoteală costurile de producţie şi cele pentru echipamente (la Pompeii, de exemplu, un singur catâr te putea trage în jos cu mai mult de 500 de sesterţi), profitul efectiv se dovedea mult mai mic, chiar dacă se adăugau şi veniturile obţinute din vânzarea altor cereale, fructe şi legume sau din vânzarea cărnii şi a animalelor crescute la fermă. Nu era vorba despre un trai la limita sărăciei. Se consideră, de obicei, că, dintr-un venit de 500 de sesterţi, o familie de patru suflete şi-ar fi putut duce viaţa la limita cea mai de jos a subzistenţei, supravieţuind chiar în condiţii de foamete, timp de un an; iar plata de bază, tot pe an, pentru un soldat legionar era de 900 de sesterţi. Dar nici viaţa lui nu putea fi socotită una îndestulată. Banii i-ar fi ajuns, probabil, ca să întreţină, să hrănească, să îmbrace şi să adăpostească o casă lărgită – incluzând şi sclavii aici – de cinci până la zece suflete, rămânându-i ceva din ei şi pentru câte un lux ocazional, precum dichisirea câtorva camere cu nişte straturi de vopsea decorativă.



59. Vinul era transportat până la comercianţii şi cârciumarii locali în burdufuri mari, special confecţionate pentru vin, aşezate pe care. În acest desen de secol XIX, făcut după o pictură dintr-un local pompeian, foarte decolorată în prezent, nişte bărbaţi se pregătesc să-l deşerte în vase de stocare sau *amphorae.*

Putea, oare, zona rurală a unui oraş ca Pompeii, graţie unor ferme precum aceasta şi a altor proprietăţi mai mari, să întreţină populaţia locală cu produse de bază, fără să fie nevoie de importuri în cantităţi semnificative? Această chestiune a fost amplu dezbătută în perioada modernă şi nu s-a putut ajunge la vreun consens. În parte, problema este că nu putem decât estima, şi asta vag, unele cifre care s-ar putea dovedi vitale oricărui calcul exact: nu numai cât de mare era populaţia totală, dar şi ce producţie reuşeau romanii să obţină din aceste pământuri şi la ce niveluri de consum s-ar cuveni să ne aşteptăm (de pildă: un sfert de litru de vin pe zi pentru fiecare bărbat, femeie şi copil este o cantitate corectă sau nu, ca ordin de mărime?).

Să încercăm să facem nişte speculaţii într-o anumită direcţie: presupunem că oraşul avea, în anul 79 e.n., o populaţie rotunjită la 12 000 de oameni şi că alţi 24 000 locuiau în zonele rurale adiacente (nişte cifre luate practic la întâmplare, strict pe baza proporţiilor demografice de mai

târziu). O estimare rezonabilă, în acest caz, ar fi că, date fiind fertilitatea solului şi climatul din zonă, dacă 120-130 de kilometri pătraţi de sol din totalul de 200 ar fi fost însămânaţi cu grâne, s-ar fi obţinut cantităţile necesare pentru a hrăni populaţia totală de 36 000 de oameni. Şi aproape sigur se putea produce suficient vin pe o suprafaţă de 2 kilometri pătraţi cultivaţi cu viţă-de-vie pentru ca fiecărei persoane să-i revină un sfert de litru pe zi. În privinţa uleiului de măsline, dacă socotim, la fel, că fiecare persoană va fi consumat (sau ars) 10 litri pe an, cantitatea respectivă de ulei putea fi produsă pe mai puţin de 4 kilometri pătraţi de livezi de măslini. Sigur că nu ne putem imagina câmpuri întinse, cultivate cu aceeaşi plantă, cum ar presupune calculele de acest fel. Rezultatele analizelor de la *Villa* Regina, unde măslinii şi pomii fructiferi creşteau printre culturile de viţă-de-vie, demonstrează cât de amestecate vor fî fost aceste culturi antice.

Desigur, dacă ar fî să modificăm oricare dintre aceşti factori estimativi – de exemplu, dacă populaţia luată în considerare ar fi cu 50% mai mare sau dacă suprafaţa de teren agricol disponibilă ar fî mai mică –, atunci tabloul general s-ar schimba şi el dramatic. Apoi, chiar şi cu aceste calculaţii optimiste, precis vor fi existat ani de lipsuri, de secetă sau de recolte insuficiente, ceea ce i-ar fi determinat pe pompeieni să-şi caute alimentele de bază în alte părţi. Însă, după toate aparenţele, aceştia vor fi avut, în mod obişnuit, suficiente resurse alimentare cât să-şi exporte surplusurile, ceea ce e susţinut şi de alte dovezi. Autorii antici, cu siguranţă, asociau regiunea din jurul Vezuviului cu binecunoscute varietăţi de struguri, dintre care una se numea chiar *Pompeiana.* Această celebritate indică faptul că vinurile respective ajungeau până mult dincolo de zona respectivă. Ba chiar, observaţiile dispreţuitoare ale lui Pliniu cel Tânăr despre calitatea inferioară a unora dintre poşircile pompeiene ar putea sugera nu c-ar fi fost o băutură produsă pentru consumul strict local, ci că, aşa cum puncta recent un istoric, producţia era supralicitată, pentru a face faţă cerinţelor unei pieţe mai vaste („vechea poveste a calităţii

sacrificate în favoarea cantităţii”). Şi nu numai vinul de la Pompeii îşi câştigase o reputaţie aparte dincolo de zona oraşului. Columella, un autor pe teme de agricultură din secolul I e.n., recomanda ceapa de Pompeii în mod special, şi Pliniu descria ceva mai detaliat varza de Pompeii, avertizându-i pe cei care ar fi vrut s-o cultive că era un soi care nu putea supravieţui într-un climat rece.

Arheologia, deopotrivă terestră şi subacvatică, ne ajută, câteodată, să regăsim produsele din zona pompeiană în spaţiul mediteranean şi chiar şi mai departe – cel puţin vasele de ceramică utilizate la transportarea vinului, care s-au dovedit practic indestructibile timp de două milenii, dacă nu şi verzele. încă din prima parte a secolului I î.e.n., probabil dinainte să fie întemeiată colonia de la Pompeii, vinul ajungea din Golful Neapole până în sudul Franţei de azi. Aşa rezultă, în mod clar, din prezenţa unui vas de transport care nu a ajuns la destinaţie, ci s-a scufundat în dreptul oraşului Antheor, nu departe de Cannes. Era încărcat cu amfore pline cu vin, ale căror dopuri de plută erau inscripţionate, în scriere oscă (de unde şi datarea naufragiului), cu un nume foarte rar: Lassius. Foarte puţini Lassii mai sunt cunoscuţi din lumea romană, de altfel singurii fiind originari de la Pompeii şi din apropiere, de la Surrentum (Sorrento de azi), printre care o preoteasă pompeiană a zeiţei Ceres, pe nume Lassia; mormântul ei a fost descoperit în afara şi în imediata apropiere a zidurilor cetăţii. Aproape cert, vinul din acele amfore provenea de la Pompeii sau din împrejurimi.

Alte încărcături au ajuns la destinaţie în siguranţă. Printre ele, şi amforele cu vin pompeian descărcate la Cartagina, în Africa de Nord. Unele dintre acestea erau inscripţionate cu numele unui L. Eumachius. Indiferent dacă era chiar el producătorul vinului sau doar cel care confecţionase amforele (ştampila putea indica ori una, ori alta), aproape sigur era tatăl unei alte preotese pompeiene, Eumachia, binecunoscută pentru a fi sponsorizat construirea uneia dintre clădirile publice importante din For, care acum îi poartă numele – Clădirea Eumachiei. Alte recipiente pentru

vin pompeiene, unele inscripţionate cu numele aceluiaşi Eumachius, au fost descoperite în Franţa şi Spania, ca şi în alte părţi ale Italiei. A fost găsită una chiar şi la Stanmore, în comitatul Middlesex din zona Londrei de azi. Dar, până să tragem concluzia pripită că exista o piaţă activă pentru vinul pompeian în Britannia romană, să ne amintim că o singură *amphora* nu indică necesarmente o rută comercială majoră. în tot cazul, aceste vase erau mult prea bine făcute şi prea zdravene pentru a fi de unică folosinţă, aşa că erau adesea refolosite de-a lungul anilor, dacă nu chiar al deceniilor. Amfora găsită la Stanmore se poate să fi fost produsă la Pompeii, dar nu neapărat şi ceea ce conţinea în momentul când a ajuns la Stanmore.

Un comerţ bogat se desfăşura şi în sens invers. Dacă, în teorie, Pompeii îşi putea satisface integral necesităţile din produsele teritoriilor înconjurătoare, cu siguranţă că nu opta pentru a face acest lucru – nu în ultimii săi ani, cel puţin. Vasele de ceramică pentru depozitarea vinului şi a unei multitudini de alte alimente spun cu claritate povestea unor importuri făcute la o scară destul de largă. Multe dintre acestea proveneau din alte părţi ale Italiei, nu foarte îndepărtate. Pompeienilor bogaţi, de exemplu, le plăcea vinul zis falern, un *premier cru* dintre cele devenite clasice în lumea romană, produs la circa 80 de kilometri spre nord faţă de oraş. Dar se făceau importuri şi din ale locuri, mai îndepărtate. În Casa lui Menandru au fost descoperite în jur de şaptezeci de *amphorae* şi alte recipiente, multe având încă inscripţionate pe ele date despre ce conţinuseră şi de unde proveneau. Ce-i drept, erau şi unele produse cât se poate de locale: câteva purtau ştampila lui Eumachius, alte câteva conţinuseră vin de la Sorentum, iar altul, mult mai mic, miere locală. Dar unele veniseră încărcate cu ulei de măsline sau cu sos de peşte din Spania, altele proveneau din Creta şi cel puţin unul de la Rodos, care conţinea, conform documentelor găsite, *passum*, o varietate specială de vin dulce, făcut din stafide, nu din struguri proaspeţi. În linii mari, aceeaşi imagine se constituie şi din depozitul de *amphorae*, unele pline, altele goale, din dărăpănata Casă a

lui Amarantus. Fiind, probabil, un amestec de recipiente de mâna întâi, a doua şi a treia, un mare număr dintre ele îşi aveau originile în Creta (treizeci, după toate aparenţele pline, trebuie să fi fost un transport recent), câteva în Grecia şi unul – specimen rar – în Gaza, oraş care, într-un contrast flagrant cu starea sa prezentă, avea să se numere printre cele mai cunoscute şi mai profitabile centre de producere a vinului din Evul Mediu timpuriu.

Afacerile cu importuri nu se reduceau numai la ce conţineau amforele şi celelalte vase, indiferent dacă era vorba despre vin, ulei de măsline sau *garum*. Am văzut că analiza microscopică a scos la lumină rămăşiţele unor ierburi şi mirodenii exotice. Pentru alte soiuri de materiale, relativ indestructibile, cum ar fi sticlăria fantezistă egipteană şi marmura colorată, este şi mai uşor de stabilit proveniența. Vesela din ceramică obişnuită putea proveni foarte bine din afara zonei locale. Cert este că o ladă pentru conservare, care conţinea în jur de nouăzeci de castroane galice noi şi aproape patruzeci de lămpi de ceramică, a fost găsită intactă: probabil că sosise în oraş cu prea puţin timp înaintea erupţiei, pentru a mai fi apucat cineva s-o despacheteze. În acest caz, dacă arheologii au dreptate când spun că lămpile erau confecţionate nu în Galia, ci în Italia de nord, trebuie să ne imaginăm că fusese implicat şi un fel de intermediar în toată acţiunea de comerţ, care împachetase un transport mixt.

În general vorbind, nu încape îndoială că, oriunde va fi fost amplasat şi oricât de mic va fi fost în comparaţie cu marile centre comerciale de la Puteoli sau Roma, portul oraşului Pompeii trebuie să fi fost unul înfloritor, deschis relaţiilor internaţionale.

Ocupaţiile în Pompeii

Agricultura nu era o activitate rezervată strict zonei rurale din afara oraşului. Estimările curente susţin că nici mai mult, nici mai puţin de zece procente din terenul aflat în incinta zidurilor se găsea în circuitul agricol. O parte din suprafeţele

respective era rezervată creşterii animalelor – o parte subestimată din totalul vieţuitoarelor pompeiene, în mare măsură pentru că arheologii din generaţiile mai vechi aveau tendinţa de a trece cu vederea oasele de animale. Dar nici măcar lor nu le-a scăpat prezenţa celor două schelete de vaci care se aflau în Casa Faunului când a survenit erupţia; şi vom avea ocazia să studiem o descoperire încă şi mai dramatică, în continuarea capitolului de faţă. Existau şi suprafeţe cultivate – şi nu puţine. Am remarcat deja o „grădină de bucătărie" în Casa lui Iulius Polybius, care avea un smochin şi alţi câţiva pomi fructiferi (măslin, lămâi etc.). În alte cazuri, culturile intraurbane se făceau la o scară mult mai vastă, de nivel comercial.

Pe o porţiune de teren deschis de lângă Amfiteatru, despre care se credea mai demult că era fie locul de îngropăciune pentru gladiatorii morţi, fie locul unde se organiza, ocazional, câte un târg de vite, o serie de excavaţii făcute cu grijă în anii 1960 au scos la iveală o vie foarte deasă *(u* Figura 13), cu măslini şi alţi pomi fructiferi crescând printre plantele de viţă-de-vie, plus alte posibile culturi de legume (cel puţin aşa

s-a dedus din descoperirea unei singure boabe de linte carbonizate). Via propriu-zisă se întindea pe aproximativ o jumătate de hectar, iar vinul nu numai că se producea pe loc, în cantităţi de câteva mii de litri (aşa cum demonstrează teascul şi numeroasele recipiente *dolia* de mari dimensiuni), dar se şi vindea cu amănuntul într-o cârciumă la care accesul se făcea de pe *Via dellAbbondanza* sau le era servit clienţilor care cinau la unul dintre două localuri (*triclinia*) în aer liber construite la periferia proprietăţii respective. Şi nu era doar această vie; mai existau multe alte vii,

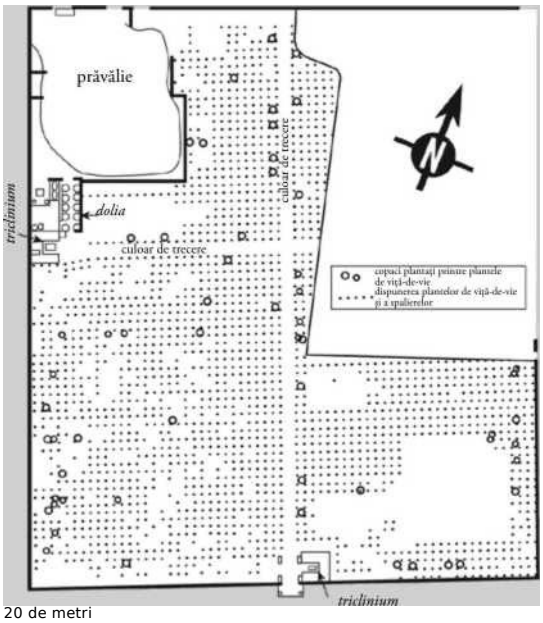


Figura 13 – Planul unei vii scoase la lumină. Asidue lucrări moderne de excavare au evidenţiat plantarea acestei vii comerciale (plus facilităţi pentru servirea cinei) în interiorul zidurilor oraşului. Era bine poziţionată pentru mai multe feluri de comerţ. La nord, se deschidea către *Via dellAbbondanza*| la sud, era un amplasament convenabil pentru clienţii care veneau dinspre Amfiteatru.

livezi, grădini de legume (probabil cultivate cu celebrele soiuri de varză şi ceapă), toate identificate după urmele din cavităţile rădăcinilor, după seminţele carbonizate, după grăunţele de polen şi după straturile şi sistemele de irigare elaborate. Într-o grădină, care avea o instalaţie de stropire complexă, pare-se că se cultivau flori în scop comercial – eventual,

după cum s-a dedus din cantităţile mari de borcane şi flacoane de sticlă găsite în casa de alături, pentru producţia de parfumuri. Anumite lucrări foarte recente au găsit probe ale existenţei unor „pepiniere”, care probabil că le furnizau cultivatorilor locali plantele erbacee trebuincioase.

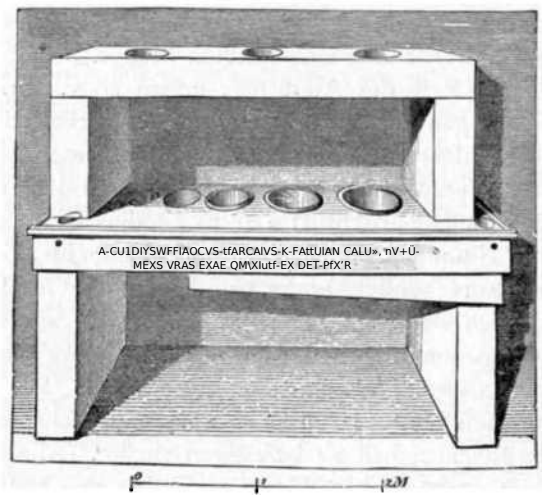
De aceea, n-ar trebui să constituie o surpriză faptul că atât de multe piese de inventar agricol au fost găsite în casele din oraş: furci, sape, cazmale, greble şi aşa mai departe. Unele dintre acestea erau folosite, fără îndoială, de cei care locuiau în oraş, dar se duceau să muncească, în fiecare zi, pe câmpurile din afara zidurilor. Altele vor fi fost utilizate pe loturile de teren agricol din mediul urban.

Impresia generală rezultată dintr-o plimbare prin Pompeii nu era totuşi cea a unei lumi în care oamenii se dedau grădinăritului sau altor preocupări pastorale. Tot oraşul era o piaţă, în care se desfăşura un comerţ fremătător. Ce-i drept, pământul şi cultivarea lui au rămas, aproape cert, baza cea mai semnificativă a bogăţiei de-a lungul întregii istorii pompe- iene. Dar Pompeii nu a fost, aşa cum au sugerat unele teorii moderne fanteziste, un echivalent din Antichitate al Florenţei renascentiste, în care succesul economic era dat de industriile manufacturiere, iar puterea politică era sprijinită de breslele care controlau industriile respective şi de trăgătorii de sfori financiare, care investeau în ele. Piuarii şi lucrătorii textilişti din oraşul antic nu constituiau nicidecum o forţă motrice a puterii economice. Lucius Caecilius Iucundus, „bancherul" ale cărui afaceri le vom cerceta în curând, nu era vreun Cosimo de' Medici. Acestea fiind zise, trebuie precizat că Pompeii furniza o gamă întreagă de servicii, de la curăţat de rufe până la confecţionare de lămpi, şi funcţiona ca un centru de schimburi pentru o comunitate care număra, probabil, peste 30 000 de oameni, incluzându-i aici pe cei care locuiau „la ţară".

Asta presupunea o infrastructură a vânzărilor şi a cumpărărilor. Consiliul orăşenesc avea grijă să reglementeze situaţia măsurilor şi greutăţilor standard utilizate de comercianţi. Etalonul oficial fusese deja instalat în For, în secolul II î.e.n., urmând standardele osce de măsură (v. Ilustraţia 60). Acestea au fost ajustate la sfârşitul secolului I î.e.n., aşa cum informează o inscripţie postată pe respectivul eşafodaj, pentru ca standardele să se alinieze sistemului roman. O asemenea schimbare, indiferent de hotărârile consiliului, va fi fost la fel de neregulată, contestată şi

încărcată cu conotaţii politice cum a fost trecerea echivalentă din sistemul britanic, survenită la finele secolului trecut, de la unităţile de măsură imperiale (uncie, livră) la cele metrice (gram, kilogram).*

* Această schimbare în utilizarea unităţilor de măsură în Marea Britanie a fost decisă formal înainte de 1980, pe domenii, subdomenii, categorii de produse şi cazuri speciale, dar utilizarea propriu-zisă a sistemului metric de către populaţie rămâne incompletă. În cele mai multe cazuri, sunt menţionate şi unităţile imperiale, şi cele metrice, în paralel.



60. Escroci, păziţi-vă. Un etalon de măsuri oficiale era instalat în For. Iniţial, urma vechiul standard osc, dar, aşa cum lămureşte inscripţia, ulterior a fost ajustat, pentru a se conforma standardelor introduse de romani în secolul I î.e.n.

Dar implicarea administraţiei locale în viaţa comercială a oraşului mergea mai departe şi mai în detaliu. Am văzut deja că edilii le atribuiau vânzătorilor ambulanţi locuri anume în care să-şi vândă mărfurile. Se poate ca şi datele de târg să fi fost reglementate. Un *graffito* foarte dezordonat, de pe peretele din afară al unei prăvălii mari („Depuneri de *garum* de vânzare, cu borcanul”), enumeră un ciclu de şapte zile de târguri, bazat pe zilele săptămânii, asemănător cu ale noastre: „De ziua lui Saturn, la Pompeii şi Nuceria; de ziua Soarelui, la Atella şi Nola; de ziua Lunii, la Cumae... etc.” Textul ar putea reflecta un calendar comercial regulat şi sancţionat oficial, mai degrabă decât un program cotidian sau săptămânal. Cel puţin aşa l-au înţeles cei mai mulţi arheologi, subliniind că un alt *graffito* pare să mute ziua de târg de la Cumae de ziua Soarelui şi pe cea de la Pompeii – de ziua lui Mercur. Fie într-un caz, fie în celălalt, s-ar părea că avem aici o dovadă a unui anumit nivel de planificare oficială şi de încercare de a coordona lucrurile.

E de presupus, de asemenea, că exista un control din partea consiliului orăşenesc asupra clădirilor importante – municipale şi comunitare. Identificarea lor s-a dovedit mai complicată decât s-ar putea crede. Cert este că întrebarea: „la ce foloseau, de fapt, multe dintre clădirile mari din jurul

Forului?” constituie unul dintre cele mai profunde mistere ale arheologiei pompeiene, în ciuda multor afirmaţii excesiv de încrezătoare. Potrivit bănuielilor predilecte în acest moment, clădirea lungă şi îngustă din colţul de nord-vest al Forului (din care

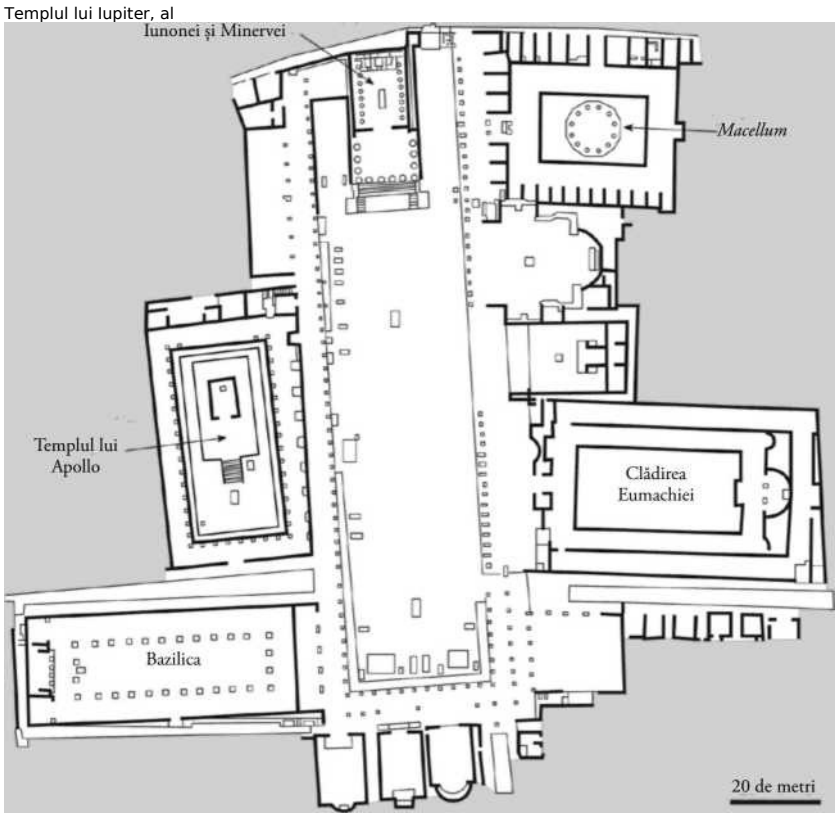


Figura 14 – Planul Forului. Era centrul civic al oraşului Pompeii, dar titulatura şi funcţionalitatea multora dintre clădirile situate de jur-împrejurul pieţei rămân incerte.

jumătate este o reconstrucţie modernă, după războiul-fulger declanşat de Aliaţi în 1943) era un soi de piaţă, poate pentru cereale. De partea cealaltă, în colţul de nord-est, se înălţa piaţa de carne şi peşte. Pentru cea dintâi, nu există nici urmă de dovadă care să susţină ipoteza avansată, poate cu excepţia faptului că etalonul oficial de greutăţi se afla în apropiere. Cea de-a doua s-ar putea să fie corectă. Dar asta numai în cazul în care sunt luaţi foarte în serios acei solzi de peşte găsiţi în zona centrală şi dacă, dimpotrivă, sunt

minimalizate elementele cu posibile implicaţii religioase şi decoraţiunile pictate, parcă prea elegante pentru o piaţă *{v.* Ilustraţia 61). Unii arheologi au preferat să

vadă acolo un sanctuar sau templu – sau, precum William Gell, un sanctuar-plus-restaurant.

61. în secolul XIX, picturile din *macellum* se numărau printre cele mai admirate din întregul oraş. Această parte a decoraţiunii avea darul să le capteze cu predilecţie imaginaţia vizitatorilor, femeia fiind identificată cu o pictoriţă care ţine în mână o paletă de vopsele. în realitate, ea duce o tavă de ofrandă, aşa cum se folosea la sacrificii.

Indiferent de natura implicării oficialităţilor în comerţul orăşenesc, deosebit de frapantă este, pur şi simplu, varietatea de manufacturi şi magazine existente la Pompeii. E suficient să rătăceşti pe străzile oraşului pentru a localiza, cu uşurinţă, pietrele greoaie de moară şi cuptoarele mari de pâine folosite de brutari sau cazanele şi copăile folosite de piuari în munca lor de procesare a textilelor. Între timp, cabinetele Muzeului de Arheologie din Napoli gem de unelte şi echipamente de tot felul, ale unei panoplii întregi de meşteşuguri, găsite în cursul excavaţiilor: de la securi şi fierăstraie de calibru mare, trecând prin balanţe şi cântare, fire cu plumb şi cleşti, până la instrumente foarte rafinate ale unor doctori (unele dintre ele, precum acel *speculum* ginecologic – *v.* Ilustraţia 7 –, dovedindu-se nefiresc de moderne).

Uneori, acestea pot fi potrivite perfect cu însemnele păstrate ale unui atelier sau ale unei prăvălii. De exemplu, o pancartă făcută la repezeală, ataşată odinioară de faţada unui atelier, pare să promoveze priceperea lui „Diogene constructorul” cu ajutorul unor imagini înfăţişând uneltele acestuia (fir cu plumb, mistrie, daltă, ciocan de lemn) – plus

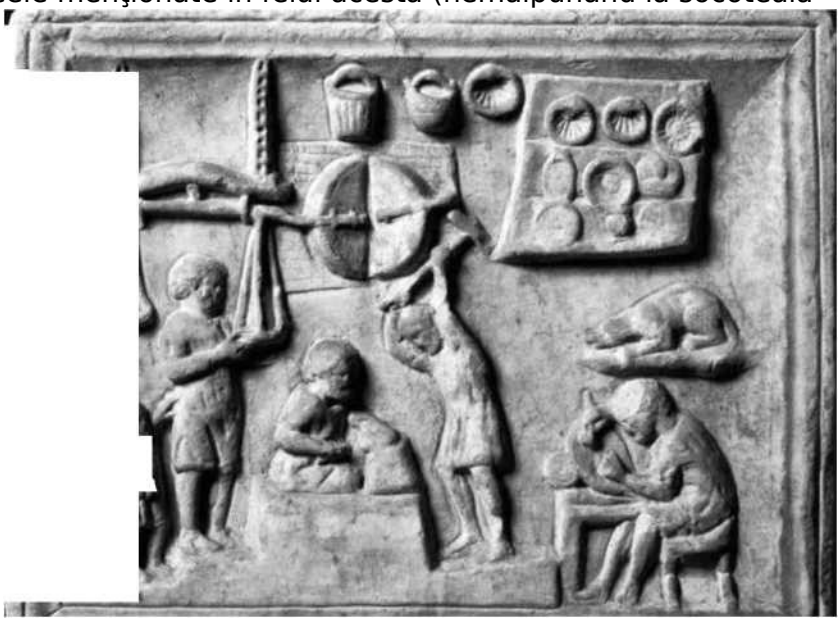
un falus, adăugat aşa, ca să fie, pentru noroc. Inscripţii asemănătoare apar uneori pe morminte, celebrând meşteşugul celui decedat. Un anume Nicostra- tus Popidius, topograf, şi-a lăsat inscripţionate, pentru prosperitate unel- tele muncii sale – rigle, jaloane şi *groma*, sau crucea specifică folosită la

trasarea de linii drepte – pe monumentul comemorativ pe care l-a comandat pentru el însuşi, pentru partenera lui şi pentru copiii lor. Omul îşi câştigase existenţa într-una dintre cele mai tipice profesiuni romane: delimitarea loturilor de pământ, stabilirea hotarelor dintre proprietăţi, consultarea în privinţa disputelor legate de pământ. Era tocmai genul de om care se va fi dovedit necesar atunci când s-a ivit în oraş agentul trimis de Vespasian, Titus Suedius Clemens, pentru a cerceta chestiunea terenului aparţinând statului şi luat în posesie ilegal de persoane particulare.

Picturile şi sculpturile pot să dea viaţă acestor instrumente mute ale diverselor meserii – sau, cel puţin, să le înfăţişeze în plină desfăşurare. Am văzut deja o mulţime de tranzacţii în desfăşurare (de la pâine la încălţări) în picturile din For, cu imagini rupte din viaţă. O altă renumită serie de frize pictate miniatural, dintr-o cameră de distracţii a Casei Vettiilor, înfăţişează câţiva cupidoni fermecători (destul de *kitsch* pentru cei tentaţi să identifice în ei gustul parveniţilor), ocupaţi cu tot felul de activităţi manufacturiere. Unii fac vin, alţii prelucrează ţesături şi creează parfumuri. Unii par să fie pricepuţi la confecţionarea de ghirlande (o altă utilizare comercială a florilor). Alţii produc bijuterii şi vase mari de bronz, în ceea ce pare să fie un atelier de prelucrare a metalelor *(u* Planşa XX). Aceeaşi activitate este însufleţit descrisă pe o placă de marmură, care va fi fost cândva firma unei prăvălii, chiar dacă una ceva mai elegantă decât media. Pe ea sunt figuraţi prelucrători de bronz şi de aramă aflaţi la lucru – sau, cel puţin, aşa s-ar zice după etalarea de produse finite ale muncii lor, în fundal – şi concentraţi pe trei stadii ale procesului de producţie *(u* Ilustraţia 62). În partea stângă, un bărbat cântăreşte materia primă, cu ajutorul unei balanţe mari (şi nu se lasă distras de la ce face de copilul care stă în spatele său şi cere să i se acorde atenţie). În mijloc, unul

dintre bărbaţi se pregăteşte să bată metalul cu barosul, pe nicovală, în timp ce altul ţine piesa nemişcată, cu o pereche de cleşti. În dreapta, un al patrulea meseriaş aplică ultimele detalii pe un bol mare. Şi nu poate fi o mai bună ilustrare a omniprezenţei câinilor la Pompeii decât aceasta: cu toate că seamănă deconcertant de bine cu un ornitorinc, la felul cum este reprezentată aici, creatura cocoţată pe un raft, deasupra ultimului lucrător menţionat, nu poate fi decât un câine de pază.

O mare cantitate de material scris, fie sub formă de *graffiti*, fie ca notiţe şi rememorări ceva mai formale, completează tabloul sau reaminteşte ocupaţiile care nu au lăsat în urmă atâtea urme specifice. Dacă s-ar număra toate cele menţionate în felul acesta (nemaipunând la socoteală



62. Această sculptură evocă elegant atmosfera din atelierul unui prelucrător de metale. Pe lângă oamenii aflaţi la lucru, scena este completată de un copil foarte mic şi de un câine de pază. În spate, sunt etalate produsele finite.

meserii binecunoscute, precum cele de olar sau prelucrător de metale, care nu sunt menţionate în mod explicit în scris), s-ar aduna cel puţin cincizeci de moduri diferite de a-ţi câştiga existenţa la Pompeii: de la ţesător la şlefuitor de

geme, de la arhitect la patiser, de la bărbier până la o femeie pe nume Nigella, fostă sclavă, descrisă pe propriul ei mormânt drept o „porcăreasă publică” *(porcaria publica).* În afară de ea, nu sunt menţionate prea multe femei, deşi apar, uneori, în contexte dintre cele mai neaşteptate. O anume Faustilla se ocupa cu ceea ce am putea numi cămătării mărunte. Trei *graffiti* s-au păstrat, în care clienţii ei au notat cât îi datorau, cu ce dobândă (în linii mari, cam de 3% pe lună) şi, în două dintre cazuri, ce-i lăsaseră în gaj: două mantale şi o pereche de cercei.

Este mult mai dificil însă ca aceste ocupaţii să fie asociate cu dovezile fizice găsite în sit. La foarte puţine tipuri de activităţi, cum ar fi producţia de pâine sau prelucrarea ţesăturilor, instalaţiile permanente folosite permit adeseori ca identificarea sediului unei astfel de întreprinderi să fie făcută cu precizie. La cele mai multe unităţi comerciale mici, aliniate de-a lungul străzilor, fără mobilierul, furniturile şi uneltele respective, se întâmplă foarte rar să existe suficient material specific păstrat pentru a ne ajuta pe noi, cei de azi, să ne dăm seama cu certitudine ce se producea ori se vindea odinioară înăuntru. Un *graffito* („Tăbăcăria lui Xulmus”) ne-a fost de ajutor pentru identificarea unui asemenea atelier, şi o serie raţională de presupuneri ne-au îndrumat către un atelier de împletit rogojini şi către un altul de confecţionat încălţări. În orice caz, toate meseriile posibile puteau fi practicate în ceea ce astăzi par a fi case obişnuite. Casa devenită sediu al zugravilor o putem identifica numai datorită prezenţei unui dulap plin cu vopsele. Şi n-ar fi trebuit adăugate, într-un atriu oarecare, decât vreo două războaie de ţesut şi câteva sclave tinere, pentru a face din ţesutul pentru necesităţi domestice o mică întreprindere comercială.

Acestea fiind zise, trebuie recunoscut că există şi alte goluri ciudate în ceea ce ştim despre acest subiect. Dacă este să judecăm după abundenţa de obiecte metalice găsite peste tot prin oraş, după imaginile de pe placa de marmură şi după cele pictate din Casa Vettiilor, prelucrarea metalelor trebuie să fi fost o îndeletnicire predilectă în Pompeii. Totuşi,

rămân o serie întreagă de enigme. Ştim prea puţine despre cum îşi procurau aceşti oameni materiile prime. Iar deocamdată, cu excepţia câtorva mici ateliere şi prăvălii, identificate mai degrabă prezumtiv (dintre care una s-a dovedit a fi unicul exemplu cunoscut de oficiu al unui topograf păstrat din perioada antică), o singură fierărie de dimensiuni considerabile a fost descoperită dincolo de Poarta Vezuviului. Poate că, date fiind riscurile de incendiu, era o activitate desfăşurată numai în afara oraşului propriu-zis. Acelaşi lucru trebuie să fi fost valabil si în cazul industriei olăritului —
pentru că numai două mici ateliere de olărit au fost găsite în interiorul zidurilor, dintre care unul era specializat în confecţionarea de lămpi.

În continuarea capitolului de faţă, vom cerceta numai trei exemple de activităţi din viaţa comercială de la Pompeii, acolo unde e posibil să plasăm corect negoţul respectiv în locul unde era practicat – şi, totodată, cu chipul celui care-l practica: un brutar, un bancher şi un producător d*zgarum.*

Un brutar

Între Casa Zugravilor la Lucru şi artera principală de circulaţie, care era *Via deUAbbondanza>* se afla o brutărie mare, abia recent scoasă la lumină integral. Brutăriile se întâlneau des pe străzile din Pompeii. Se cunosc mai bine de treizeci de asemenea întreprinderi de panificaţie pe teritoriul oraşului. Unele parcurgeau întregul proces de producţie: măcinau

grâul, coceau pâinea şi o vindeau. Altele, dată fiind absenţa instalaţiilor de măcinat, produceau pâinile cu fainã pregătită dinainte. Cu toate că au ieşit la iveală anumite aglomerări bizare de brutării (pe un singur drum, doar în partea nord-est faţă de For, existau şapte, pe o distanţă de numai 100 de metri), acestea erau răspândite peste tot prin oraş, aşa încât orice pompeian avea destul de aproape, în orice moment, o sursă de aprovizionare cu pâine. Pe lângă asta, oricând se găsea de vânzare pâine pe tarabe instalate provizoriu direct pe străzi şi, fără îndoială, se livra la domiciliu cu catârul sau cu asinul *{v.* Ilustraţiile 25 şi 64).

Brutăria de pe *Via delVAbhondanza* combina măcinatul cu coptul pâinii şi, posibil, şi cu alte funcţiuni de interes *(u* Figura 15). Era o construcţie cu două niveluri, cu un balcon care se întindea pe o parte a faţadei de la strada mare. Lucru neobişnuit pentru Pompeii, părţi considerabile din podeaua nivelului superior au fost descoperite şi conservate aşa cum au fost descoperite, prăbuşite în camerele de mai jos – un triumf al conservării arheologice, e drept, dar care îi creează dificultăţi oricărui

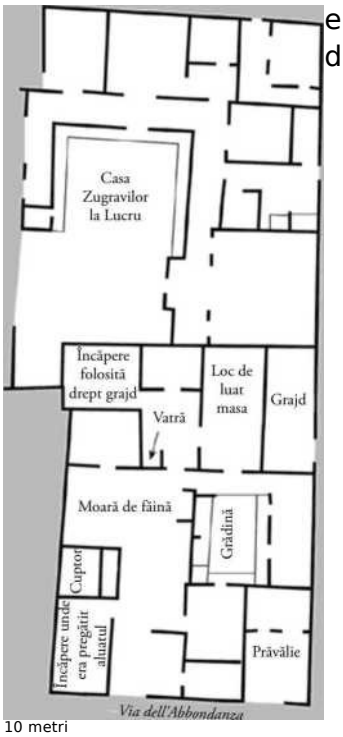


Figura 15 – Brutăria îndrăgostiţilor Căşti – o întreprindere cu specific de brutărie, dublată de o alta,

specializată în furnizarea de mâncare. Asta, pentru că sufrageria (*triclinium*) este atât de mare, încât aproape sigur era folosită şi de alţi oameni, pe lângă brutar şi familia lui. La vremea erupţiei, două încăperi din incintă erau folosite drept grajduri.

observator ocazional în a-şi da seama de configuraţia şi aspectul locului ca ansamblu. La colţul proprietăţii, se afla unul dintre multele sanctuare stradale sau de răspântie din oraş: un altar improvizat pe trotuar, cu o pictură înfăţişând un sacrificiu religios, aplicată pe tencuiala peretelui exterior de deasupra lui.

Pe o uşă, se intra din strada mare direct în brutărie; pe cealaltă (de lângă altar) – într-o prăvălie de dimensiuni rezonabile, cu două încăperi. La nivelul de jos, acestea par să fie unităţi complet separate, dar amplasarea scărilor care duceau către nivelul de deasupra indică faptul că întreaga proprietate se conecta pe la etaj. Totul figura, probabil, sub numele unui singur proprietar, deşi trebuie să ne imaginăm că în prăvălia de alături se vindea altceva, şi nu pâine (pentru că, altfel, cu siguranţă s-ar fi făcut o legătură directă între unitatea de vânzare detailistă şi cea învecinată, unde se făcea pâine). Exista şi o intrare într-un grajd, secundară, din aleea care se deschidea din *Via deUAbbondanza>* între complex şi Casa cea mare a lui Caius Iulius Polybius. Pe această alee, aşa cum am văzut în Capitolul II, haznalele în care se colectau resturile provenite din latrine tocmai fuseseră golite şi curăţate când s-a produs erupţia, astfel încât grămezile de mizerie au rămas acolo unde erau.

Intrând în brutărie pe uşa principală, treceai mai întâi printr-un vestibul spaţios, din care una dintre mai multele scări de lemn existente urca spre camerele de la etaj. Având în vedere cele câteva *graffiti* de pe peretele din stânga, inscripţii care constau aproape numai din numerale, aici se desfăşura o parte a comerţului – verificarea livrărilor de pâine sau, poate, chiar vânzarea ei către clienţi. Oricine intra putea, cu siguranţă, să vadă şi să audă cum se desfăşura coptul pâinii, de vreme ce cuptorul principal – cam ca marele cuptor cu lemne în care se coace *pizza* în Italia modernă – se afla înăuntru, la numai câţiva metri distanţă, *(v.* Ilustraţia 63). În partea stângă, era o încăpere mare, unde era preparat aluatul. Fusese inserată în zid şi o fereastră, ca să poată intra nişte lumină de afară, cât să vadă cei care frământau aluatul în cazane mari de piatră sau

îl modelau pe o masă de lemn (lemnul propriu-zis nu s-a păstrat, dar suporţii de piatră care susţineau masa, da). Trebuie să fi fost o muncă într-o căldură sufocantă si într-un mediu înăbuşitor. Dar

se făcuseră anumite încercări de a-l mai însufleţi cât de cât: pe unul dintre pereţi trona o pictură care o înfăţişa pe Venus goală, admirându-se într-o oglindă. E greu să nu te gândeşti la un afiş cu o femeie deocheată dintr-o fabrică modernă.

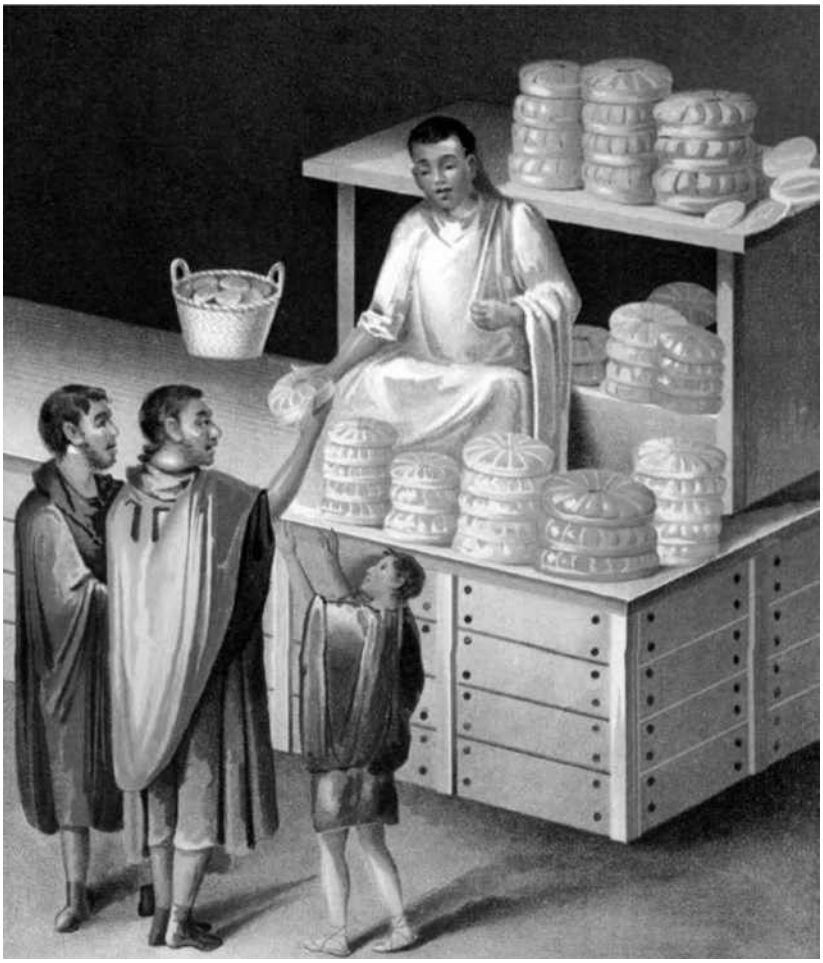
63. Cuptorul de pâine, de mari dimensiuni, din Brutăria îndrăgostiţilor Căşti. Relativ degradat, încă mai prezintă crăpăturile provocate de cutremurul din anul 62 e.n. şi urmele zdruncinăturilor care au precedat, iară îndoială, erupţia din 79 e.n.

Când aluatul era pregătit şi modelat sub formă de pâini, lucrătorii îl treceau, printr-o ferestruică de la capătul încăperii, direct în zona din faţa cuptorului. Câteodată, cel care le modelase îşi marca lucrarea. La Herculaneum, de pildă, au fost găsite mai multe pâini carbonizate pe care fuseseră stanţate cuvintele: „Făcut de Celer, sclavul lui Quintus Granius Verus” – şi, foarte probabil, majoritatea lucrătorilor din brutăria noastră erau şi ei sclavi. De cealaltă parte a ferestruicii, pâinile erau încărcate pe tăvi, coapte, apoi stivuite, pentru a fi păstrate sau vândute.

Acest cuptor avusese parte şi de zile mai bune. O crăpătură majoră în structura lui fusese cârpită şi văruită pe deasupra, cu ceva timp înaintea erupţiei – crăpătură apărută, fără îndoială, după marele cutremur din anul 62 e.n. Dar alte crăpături apăruseră ulterior, probabil din cauza cutremurelor şi a zgâlţâiturilor din zilele şi săptămânile care au precedat erupţia, drept care, peste tot în incinta proprietăţii, erau în curs lucrări de reparaţii. Cuptorul continua, probabil, să funcţioneze, deşi la o scară mai redusă. Din păcate, aici nu s-a făcut nicio descoperire dramatică, aşa cum a fost cea de la o altă brutărie, făcută la mijlocul secolului XIX. Optzeci şi unu de pâini au fost descoperite închise în cuptor, unde petrecuseră aproape două mii de ani. Erau de formă rotundă şi împărţite în opt secţiuni, exact aşa cum le vedem uneori în imaginile pictate *(u* Ilustraţia 64).

În partea din spate a încăperii principale, se găseau

ustensilele de măcinat grâul şi făcut faina. La origini, erau patru, ceea ce făcea din brutăria respectivă cea mai mare instalaţie de producere a pâinii din tot oraşul. Morile pompeiene urmau acelaşi plan standardizat şi erau construite dintr-o piatră extrasă din Italia de nord, de lângă oraşul modern Orvieto (un exemplu



64. Un loc de vânzare a pâinii – sau, poate, unul în care se împărţea pâine gratis, graţie generozităţii vreunui mahăr local. Această copie de secol XIX a picturii originale ne ajută să ne facem o idee despre cum trebuie să fi arătat mobilierul de lemn şi armăturile acestuia, care se găseau în prăvălii sau pe tejghelele exterioare.
În cele mai multe cazuri, nu s-au păstrat decât cuiele, foarte vizibile aici în scândurile
şi în plăcile tejghelei.

frapant de import specializat, în condiţiile în care e de presupus că piatra locală ar fi făcut o treabă

corespunzătoare, chiar dacă nu la fel de bună). Era un sistem simplu, în două părţi *(u* Ilustraţia 65). Grâul era turnat în piatra de deasupra, goală pe dinăuntru, care era răsucită (folosindu-se drugi orizontali şi mânere din lemn) peste blocul de piatră solid şi fix de

dedesubt – astfel încât să zdrobească boabele de cereale, care se transformau în făină şi cădeau în tava colectoare de mai jos. La vremea erupţiei însă, numai unul dintre utilajele de morărit din această brutărie funcţiona cu ambele elemente intacte şi la locurile lor. Una dintre piesele superioare de la celelalte mori fusese spartă, iar alte două erau folosite pentru a se ţine în ele varul pentru lucrările de reparaţii şi renovări aflate în desfăşurare.

65. O moară de fainã. Trebuie să fi fost dotată cu drugi de lemn, inseraţi în gaura pătrată, pentru ca piatra de moară să poată fi rotită de sclavi sau de catâri.

Cum erau răsucite aceste pietre de moară? De oameni sau de animale? E posibil ca şi de unii, şi de altele, dar, în acest caz particular, putem fî siguri că procesul de răsucire folosea forţa catârilor, a asinilor sau a cailor de talie mai mică. Rămăşiţele a două dintre animalele respective au fost găsite în camera de frământare, unde trebuie să fi fost copleşite de dezastru în timp ce încercau să fugă. Grajdul în care erau ţinute pare să fi

fost chiar una dintre încăperile care se deschideau către zona de morărit – odinioară, fusese un spaţiu mult mai impresionant, cu picturi murale adecvate, dar mai târziu fusese transformat în staul de animale, cu tot cu iesle. Dar acestea nu erau singurele animale din perimetrul proprietăţii respective. Alte cinci erau ţinute în siguranţă, într-un alt grajd, care dădea pe o alee lăturalnică. Atunci când au fost descoperite, cele cinci au fost identificate precis – prin metodele tradiţionale de clasificare a oaselor – ca fiind patru asini şi un catâr de vârste diferite, variind între patru şi nouă ani. O analiză şi mai recentă a resturilor de ADN ale animalelor a demonstrat însă că două dintre cele cinci erau fie cai, fie asini (prăsiţi de o iapă şi un măgar), iar celelalte trei erau catâri (masculi sau femele). Recunoaşterea unor animale după atâtea secole se dovedeşte, în mod evident, mai dificilă decât şi-ar putea imagina un amator.

Scheletele animalelor din al doilea grajd se află şi astăzi exact acolo unde au fost găsite *(v.* Ilustraţia 66); când această casă va fi deschisă, în sfârşit, publicului larg, ele vor oferi o imagine macabră. Dar ele ne-au oferit tot felul de indicii despre viaţa din brutăria respectivă şi, într-un plan mai general, despre viaţa din Pompeii. În primul rând, este clar, ţinând cont de numărul mare de animale descoperit, că restrângerea activităţii brutăriei nu era decât temporară. La urma urmelor, nimeni nu s-ar fi cramponat de toate cele şapte animale, cu cheltuielile aferente întreţinerii lor, dacă intenţia era de a reduce activitatea la volumul asigurat de o singură moară de grâu. Numărul sugerează, totodată, faptul că animalele erau folosite şi la măcinarea grăunţelor, şi la livrarea pâinilor, odată ieşite din cuptor. Şi, dacă absenţa oricărui tip de vehicul de transport pe roţi nu este explicată prin faptul că acesta fusese deja folosit de locatarii casei respective, în propria lor tentativă de a scăpa cu viaţă fugind din calea dezastrului, atunci înseamnă că animalele respective serveau la livrarea pâinilor încărcate în coşuri şi panere, pe care le purtau pe spinare.

66. Această victimă a erupţiei ne reaminteşte cât de importante erau animalele în diversele forme de comerţ ale oraşului – făcând să funcţioneze maşinăriile şi livrând mărfuri. Probabil că aveau şi o contribuţie deloc neglijabilă la murdăria de pe străzi.

Mai mult decât atât, excavarea cu atenţie a grajdului a produs cele dintâi dovezi solide despre condiţiile de viaţă ale rezidenţilor cu patru picioare – mai degrabă decât ale celor cu două – din oraş. Podeaua era dură, făcută dintr-un amestec de pietriş cu ciment. Nişte lumină şi aer intrau pe o fereastră care dădea spre alee. O iesle de lemn se întindea pe toată latura lungă a încăperii, şi mai existase şi o covată cu apă, cu toate că aceasta pare să se fi prăbuşit încă dinaintea erupţiei. Poziţia în care au fost găsite două dintre animale sugerează că erau priponite de iesle, deşi una era sigur nepriponită – sau reuşise să se dezlege –, fiindcă se pare că încerca să evadeze pe uşa care dădea spre aleea din spate. Meniul acestor animale consta în ovăz şi mazăre furajeră, care erau stocate într-un spaţiu de deasupra grajdului. Cu alte cuvinte, situaţia nu era foarte diferită de cea din prezent.

Dar această brutărie a mai oferit o surpriză. În principiu, celelalte camere ale ei sunt de dimensiuni şi prezintă decoraţiuni modeste, găz- duindu-i, mai mult ca sigur, pe brutar, familia lui şi sclavii, la parter şi la etaj. Exista o grădină interioară de mici dimensiuni, care funcţiona şi ea ca un luminator, în ceea ce trebuie să fi constituit o atmosferă altfel destul de sumbră – şi unde au fost găsite şi rămăşiţele uşor mutilate ale unei muşte romane antice (deşi încă se mai dezbate cărei specii anume îi aparţinea). Iar pe vatra din bucătărie au fost găsite şi resturile unei ultime cine: o pasăre de un soi oarecare şi o parte dintr-un mistreţ sălbatic fuseseră abandonate în timp ce se frigeau. Dar adevărata surpriză a fost sufrageria supradimensionată şi bogat decorată, având o fereastră mare, cu deschidere spre grădină. Deşi scoasă din uz la vremea erupţiei (dovadă mormanul de var descoperit înăuntru), era zugrăvită cu o serie de panouri care alternau roşul şi negrul, înfăţişând, în centrul fiecăruia dintre cei trei pereţi plini, câte o scenă în care se bea ori se benchetuia, şi cuplurile stăteau pe jumătate întinse, îmbrăţişate *(v.* Planşa X). În comparaţie cu anumite scene pompeiene de sex tumultuos, aceste imagini par nişte ilustrări mai degrabă cuviincioase ale pasiunii, de

unde şi denumirea modernă dată locului care le găzduieşte – Casa îndrăgostiţilor Căşti.

De ce un *triclinium* atât de mare în această brutărie modestă? Poate că era singura extravaganţă a brutarului. Dar, mai degrabă, era o altă modalitate prin care făcea rost de bani. Deşi nu era un restaurant în sensul modern al termenului, probabil că era un loc unde oamenii plăteau ca să mănânce – iar mâncarea fie se gătea în bucătăria de alături, fie se aducea din altă parte, gata pregătită. împrejurimile nu erau tocmai încântătoare. Cine voia să mănânce acolo ajungea în acea sufragerie ori prin grajd, ori dând ocol cuptorului de pâine şi morilor de măcinat grâul. Dar sala pro- priu-zisă era destul de elegant decorată şi cu siguranţă ar fi putut găzdui mai mulţi oameni decât puteau fi înghesuiţi fără probleme în spaţiile de locuit obişnuite ale săracilor. Probabil că nu era unicul aranjament similar din oraş. Într-o altă casă, o altă sufragerie, de asemenea supra-dimensionată, conţine o cantitate suspect de mare de *graffiti* prin care sunt proslăviţi piuarii. Să fi fost acela, cum au presupus unii arheologi, locul pe care-l închiriau piuarii pentru serile petrecute în oraş, în cadrul comunităţii lor?

Când nu se afla în plin proces de reparaţii, brutarul nostru producea pâine la o scară destul de mare şi-şi suplimenta veniturile oferind mese regulate. Cine era, nu putem şti. Putem, în schimb, să-i dăm un nume următorului întreprinzător pompeian asupra căruia ne vom apleca, un „bancher”: Lucius Caecilius Iucundus.

Un bancher

Una dintre cele mai spectaculoase descoperiri din toată istoria exca- vaţiilor de la Pompeii datează din iulie 1875: 153 de documente care fuseseră stocate într-o ladă de lemn, la etajul superior al casei cunoscute astăzi drept Casa lui Caecilius Iucundus. În fiecare caz, textul principal fusese scrijelit pe stratul de ceară aplicat peste o tăbliţă de lemn, de dimensiuni aproximative 10 x 12 centimetri (adesea unite între ele în aşa fel încât să formeze un document cu trei file,

având un rezumat scris, uneori, cu cerneală direct pe lemnul suprafeţelor exterioare). Ceara, se înţelege, a dispărut, dar textul a rămas lizibil, cel puţin în parte, pentru că instrumentul de metal – sau stilul – folosit pentru scris a străpuns stratul de ceară şi a scrijelit lemnul de dedesubt.

Toate documentele, cu excepţia unuia, consemnează tranzacţii financiare în care a fost implicat Lucius Caecilius Iucundus între anul 27 e.n. şi luna ianuarie a anului 62 e.n., exact înaintea cutremurului. Excepţia, textul cel mai vechi, datat în anul 15 e.n., îl implica pe un anume Lucius Caecilius Felix, probabil tatăl sau unchiul lui Iucundus. Cele mai multe documente se referă la licitaţii organizate de Iucundus: chitanţe în care vânzătorii bunurilor achiziţionate confirmă faptul că Iucundus a plătit suma datorată (adică banii adunaţi prin licitaţie, minus propriul său comision şi alte costuri). Şaisprezece documente se referă însă la diverse

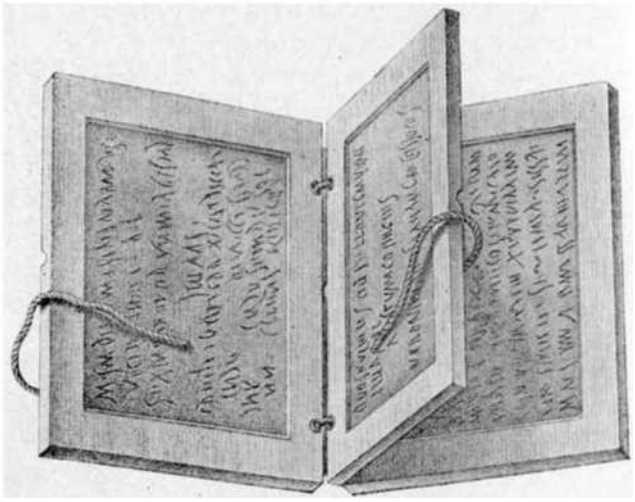
contracte încheiate între Iucundus si consiliul orăşenesc.

Astăzi, avem

> > [7]

tendinţa de a-l numi „bancher” pe Iucundus, numai că sensul modern

67. Tăbliţele lui Iucundus erau, iniţial, fixate laolaltă sub forma unor pagini, cu scrisul pe ceară protejat de feţele exterioare. În felul acesta, erau destul de uşor de păstrat în siguranţă, ca un fel de registru de tranzacţii.



al termenului nu acoperă aproape deloc rolul jucat de acesta. El realiza o combinaţie tipic romană: conducea licitaţiile, mijlocea tranzacţiile şi împrumuta banii pentru încheierea lor. De fapt, aşa cum lămuresc tăbliţele, profita de pe urma celor două părţi ale licitaţiei, deopotrivă: nu numai că le lua comision vânzătorilor, dar le şi împrumuta bani cu dobândă cumpărătorilor, ajutându-i să-şi finanţeze achiziţiile.

Pentru istoria economiei pompeiene, aceste documente sunt o mină de aur. Ele ne îngăduie să aflăm chiar de la sursă despre afacerile de ordin financiar ale unui membru al elitei pompeiene – ce se vindea şi se cumpăra, când şi cu câţi bani. Apoi, cum erau certificate prin semnăturile a până la zece martori, documentele oferă cel mai cuprinzător cu putinţă registru de locuitori ai oraşului Pompeii. Totuşi, trebuie să formulăm şi un avertisment. Nu ştim de ce au fost păstrate aceste documente, ce procentaj reprezentau ele din totalul afacerilor tranzacţionate de Iucun- dus între anii 27 şi 62 e.n. sau de ce au fost selecţionate acestea pentru păstrare, şi nu altele. De ce a rămas, de exemplu, acel unic document referitor la Felix? Fusese el păstrat, pur şi simplu, din motive sentimentale, ca o amintire de la predecesorul lui Iucundus? De ce se aglomerează înregistrările licitaţiilor în

anii 54-58 e.n., dacă licitatorul intrase în afaceri încă din anul 27 e.n.? Şi de ce se opresc în anul 62 e.n.? Să fi murit el în cutremur, aşa cum s-au întrebat anumiţi istorici moderni? Sau, poate, documentele mai recente fuseseră puse la păstrare într-un loc mai convenabil, în loc să fie depozitate în pod? Un lucru e cert: nu avem, pentru nicio perioadă specifică, o imagine completă a tuturor activităţilor lui

Iucundus. Avem doar o selecţie din cabinetul său de îndosariere, făcută ori la întâmplare, ori, poate, după nişte principii pe care nu le mai putem reconstitui.

Acestea fiind zise, e vorba despre un material cu un dar minunat al însufleţirii. Unicul document referitor la Caecilius Felix priveşte plata finală pentru un catâr, caz în care el a organizat licitaţia, adjudecarea făcându-se la preţul de 520 de sesterţi – şi este dovada-cheie a nivelului de preţ la care se vindeau animale din această specie la Pompeii. Aici, atât vânzătorul, cât şi cumpărătorul erau foşti sclavi, iar suma plătită de cumpărător nu a fost înmânată de Felix, ci de unul dintre sclavii săi. Totul a fost parafat şi datat după sistemul standardizat roman, prin care anul era precizat după cei doi consuli aflaţi în funcţie la Roma:

> „Suma de 520 sesterţi pentru un catâr vândut lui Marcus Pomponius Nico, anterior sclav al lui Marcus, bani pe care Marcus Cerrinius Euphrates afirmă că i-a primit în conformitate cu termenii contractului încheiat cu Lucius Caecilius Felix. Suma de bani menţionată, Marcus Cerrinius Euphrates, anterior sclav al lui Marcus, declară că a primit-o până la ultimul ban de la Philadelphus, sclavul lui Caecilius Felix (urmează sigiliul).
>
> Tranzacţionat la Pompeii, într-a cincea zi înaintea calendelor lui iunie [28 mai], consuli fiind Drusus Caesar şi Caius Norbanus Flaccus [15 e.n.].”

Registrele de licitaţii ale lui Iucundus nu specifică întotdeauna cu exactitate ce s-a vândut şi ce s-a cumpărat. În majoritatea cazurilor, se referă, pur şi simplu, la „licitaţia lui”, după care urmează numele vânzătorului. Dar îl găsim, în două situaţii, implicat în vânzarea de sclavi. În decembrie 56 e.n., o femeie pe nume Umbricia Antiochis a primit 6 252 de sesterţi după ce şi-a vândut sclavul, pe care-l chema Trophimus. Sclavul acesta, în mod special, s-a dovedit a fi un bun foarte valoros, vândut pentru de mai bine de patru ori suma plătită pentru alt sclav, care costase cu puţin peste 1 500 de sesterţi, cu câţiva ani înainte. Dacă vedem în acest preţ cam de trei ori costul catârului menţionat mai devreme, ne amintim şi ne tulburăm de nivelul la care ajunsese

tratarea drept mărfuri a fiinţelor umane, devenită esenţa sclaviei romane, indiferent de speranţele pe care le putea nutri un sclav roman că, la un moment dat, ar fi putut ajunge om liber. Iucundus mai e cunoscut şi pentru faptul că va fi vândut o anumită cantitate de lemn de merişor (o esenţă de lemn folosită în mod curent pentru confecţionarea de tăbliţe de scris – deşi nu şi pentru cele descoperite la el acasă, acestea fiind făcute din lemn de pin), pentru aproape 2 000 de sesterţi, şi alta de in, proprietatea unui anume „Ptolemeu, fiul lui Masyllus din Alexandria”; este un alt frumos exemplu de import de peste mări şi ţări şi de comerciant străin; preţul tranzacţiei, din păcate, nu ne-a parvenit.

În general, Iucundus nu opera nici cu foarte mari sume, dar nici la nivelul cel mai de jos al preţurilor. Suma cea mai mare acumulată la cea mai bănoasă dintre licitaţiile înregistrate şi organizate de el s-a ridicat la 38 079 de sesterţi. Oricare vor fi fost mărfurile vândute în această licitaţie (înregistrată, simplu, ca fiind „licitaţia lui Marcus Lucretius Lerus”), ele au valorat de peste cinci ori mai mult decât cifra de afaceri anuală prezumtivă a brutăriei asupra căreia ne-am aplecat ceva mai înainte, în acest capitol. Totuşi, în toată arhiva lăsată de el, numai trei plăţi depăşesc 20 000 de sesterţi, după cum tot numai trei coboară sub 1 000 de sesterţi. Media sumelor se situează în jurul a 4 500 de sesterţi. Comisionul lui Iucundus pare să fi variat. Pe două dintre tăbliţe, este menţionat ca fiind de 2%. În majoritatea cazurilor, putem doar ghici, din suma finală plătită vânzătorului, care va fi fost comisionul cel mai probabil – care urcă, uneori, până la nici mai mult, nici mai puţin de 7%. Depinde în întregime de cât de multe licitaţii organiza şi de valoarea bunurilor tranzac- ţionate dacă acest comision îi asigura lui Iucundus un trai îmbelşugat.

Doar că licitaţiile nu erau singura lui sursă de venit. Celălalt set de şaisprezece documente se referă la contractele lui cu administraţia municipală. După cum se obişnuia în lumea romană, colectarea impozitelor locale era subcontractată, şi la Pompeii, unor colectori locali (care obţi- neau, de bună seamă, un profit personal). Timp de o parte

din cariera sa de om de afaceri, Iucundus a fost implicat în colectarea a cel puţin două impozite: o taxă de piaţă, probabil impusă deţinătorilor de tarabe stradale, şi o taxă pe păşunat, probabil impusă celor care utilizau păşunile aflate în proprietate publică. Printre documentele lui, s-au găsit mai multe chitanţe pentru acestea: 2 520 de sesterţi pe an pentru taxa de piaţă, 2 765 pentru taxa pe păşunat (plătită uneori în două rate). În plus, Iucundus închiria – sau e de presupus că lucra sau subînchiria – proprietăţi aflate în domeniul public. Una dintre ele era o fermă, cu o chirie anuală de 6 000 de sesterţi. Aceasta pare să fie fost la limita de sus a chiriei pe care şi-o putea permite – asta dacă disponibilul de lichidităţi, şi nu inefi- cienţa, constituia motivul pentru care plăţile lui rămâneau, câteodată, în urmă. Cealaltă era o piuă *(jullonica*:), pentru care trebuia să scoată din buzunar 1 652 de sesterţi *per annum.*

Este frapant să vezi rolul economic îndeplinit de administraţia locală, nu doar prin colectarea de taxe, ci şi prin deţinerea de proprietăţi atât în oraş, cât şi în zonele rurale din împrejurimi, care erau apoi închiriate pentru obţinerea de profituri. O „fermă ancestrală", aşa cum o descriu documentele, poate că nu e de natură să producă surprize. Dar rămâne un mister cum ajungea municipalitatea să deţină un atelier de prelucrare a textilelor. Un mister atât de adânc, încât anumiţi istorici au formulat ipoteza că *fullonica*, termenul folosit aici, nu însemna propriu-zis „prelu- crare de textile", ci „taxă pe prelucrarea de textile". Ar fi fost, cu alte cuvinte, vorba de o altă afacere de-a lui Iucundus de colectare a impozitelor,
si nu o dovadă a diversificării afacerilor sale în domeniul textilelor si al >>
curăţătoriilor. Cine ştie? Dar, indiferent de detaliile acestei afaceri sau ale altora (e greu de crezut că Iucundus era unicul chiriaş al municipalităţii), tăbliţele ne ajută să ne facem o idee despre cum îşi organiza consiliul orăşenesc afacerile. Ele arată că administrarea de zi cu zi a surselor de venit public ale oraşului nu era în mâinile unei oficialităţi alese, din rândurile membrilor elitei urbane, ci într-ale unui sclav public – sau, aşa cum îl numesc documentele uneori, în

mod oficial, ale unui „sclav al coloniştilor din *colonia Veneria Cornelia* | Doi asemenea sclavi sunt menţionaţi pe tăbliţele lui Iucundus: primul se numea Secundus, care a primit ferma cu chirie în anul 53 e.n.; cel mai probabil, el a fost înlocuit de un anume Privatus, care a încasat ulterior toate plăţile.

Vânzătorii, cumpărătorii, sclavii şi oficialităţile, plus martorii (cei mai numeroşi dintre toţi) enumeraţi ne furnizează numele a circa 400 de locuitori ai oraşului Pompeii de la mijlocul secolului I e.n. Aceştia merg de la sclavii publici până la Cnaeus Alleius Nigidius Maius, unul dintre membrii de frunte ai elitei politice locale şi posesor al marii proprietăţi de închiriat pe care am cercetat-o în Capitolul III – acesta din urmă apare ca martor într-unul dintre documentele licitaţiilor lui Iucundus. Chiar şi o privire fugară peste această arhivă scoate la iveală preocuparea faţă de statutul public, aflată în miezul relaţiilor sociale şi de afaceri peste tot în lumea romană. Când apar în documente, sclavii sunt numiţi chiar aşa, ca fiind sclavi, cu adăugarea numelor stăpânilor; la fel şi foştii sclavi. Nu tot aşa de bine definite sunt, la prima vedere, lungile enumerări de martori. Dar o analiză recentă şi atentă a demonstrat, cu destulă certitudine, că numele martorilor erau enumerate, cu fiecare ocazie, în ordinea prestigiului lor social. Pe lista în care-i apare numele, de exemplu, Nigi- dius Maius e menţionat primul. În alte două cazuri, aceste fine calibrări ale ierarhiei erau discutabile sau, cel puţin, au trebuit revizuite. Pe două liste, scribul şi-a bătut capul să şteargă (mai corect: să răzuiască) un nume şi să modifice ierarhizarea.

Oricum ar fi fost şi oricât accent ar fi fost pus pe rang, tăbliţele acestea indică la Pompeii o societate amestecată a vânzătorilor şi a cumpărătorilor, a celor care împrumutau cu ori se împrumutau de bani. Chiar dacă se aflau întotdeauna la coada listei, foştii sclavi figurau ca martori ai aceloraşi tranzacţii în care erau implicaţi şi membrii celor mai vechi şi mai de frunte familii din oraş. Femeile ies şi ele în evidenţă. Nu sunt menţionate femei care să fie martore, dar, dintre celelalte 115 nume care s-au păstrat pe tăbliţe, paisprezece sunt ale unor femei. Toate sunt vânzătoare la licitaţiile

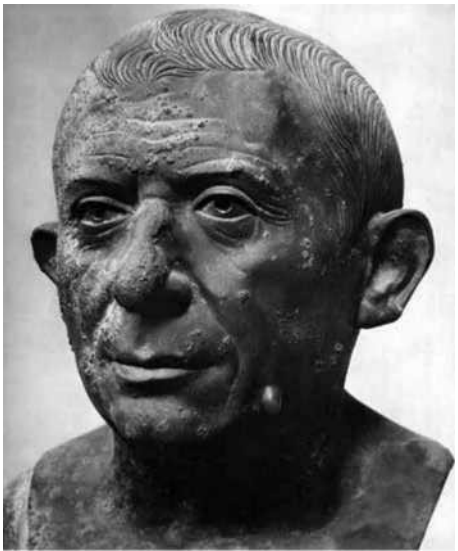
respective (una dintre ele îl vinde pe sclavul Trophimus). Sigur că nu reprezintă un procent semnificativ, dar tot arată faptul că femeile erau ceva mai „vizibile” în viaţa comercială a Imperiului Roman timpuriu decât vor să ne facă să credem unele evaluări moderne, mai sumbre, ale rolului şi statutului lor.

Ştim relativ puţine lucruri despre omul Caecilius Iucundus, cu excepţia celor ce rezultă din documentele propriu-zise. Presupunerea obişnuită este că se trăgea dintr-o familie de sclavi, cu toate că se născuse om liber. Nu ştim unde aveau loc licitaţiile pe care le organiza, nici dacă lucra din- tr-un eventual „birou”, separat de locuinţa lui. Casa respectivă totuşi ne mai poate spune câte ceva. Era mare şi bogat pictată – semnele cele mai clare ale faptului că Iucundus avea o afacere profitabilă. Decoraţiunile mai includeau o vânătoare masivă, pictată pe zidul grădinii, care de mult s-a decolorat în aşa măsură, încât a devenit de nerecunoscut; o pictură în care un cuplu face amor, aflată acum în Cabinetul Secret al Muzeului de Arheologie din Napoli, dar care odinioară se afla în colonada peristilului (o imagine emoţionantă sau mai degrabă vulgară, în funcţie de punctul de vedere al privitorului); un câine de pază atât de paşnic la înfăţişare, încât pare neplauzibil, redat în mozaic lângă uşa de la intrare; şi acele mult-evocate panouri cu basoreliefuri în marmură, care păreau să redea cutremurul din anul 62 e.n. *(u* Ilustraţia 5).

De asemenea, se prea poate să avem şi un portret al său. În atriul casei, au fost găsiţi doi stâlpi de formă pătrată (ca nişte herme*), cum se folo-

* Herma este un tip de portret săpat în corpul de formă pătrată al stâlpului sau amplasat ca statuie în vârful acestuia, de obicei reprezentându-l pe zeul negoţului, Hermes, care se punea de-a lungul drumurilor, la răspântii şi la intrarea unor locuinţe greceşti.

seau în mod obişnuit în lumea romană pentru a susţine capete-portret din marmură sau bronz. În cazul portretelor de bărbaţi, organele genitale se ataşau pe la jumătatea stâlpului propriu-zis, rezultând un ansamblu cel puţin straniu. Pe unul dintre cei doi stâlpi, organele şi capul de bronz au supravieţuit – e vorba despre un portret profund individualizat al unui bărbat cu părul cam rar şi având un neg proeminent pe obrazul stâng (v. Ilustraţia 68). Ambii stâlpi poartă exact aceeaşi inscripţie: „Fostul sclav Felix a realizat [portretul] acesta pentru Lucius al nostru". Nu ştim ce relaţie era între acest Felix şi Lucius, nici între cei doi Lucii Caecilii – Felix şi Iucundus – de pe tăbliţe. Felix cel de pe hermă putea fî chiar bancherul sau vreun fost sclav al familiei sale lărgite, cu acelaşi nume. Lucius Caecilius Iucundus cel de pe tăbliţe poate că nu avea nimic de-a face cu portretul de bronz. Şi totuşi, chiar dacă arheologii uneori insistă, bazându-se pe stilul portretului, că trebuie să fie dinaintea perioadei de mijloc a secolului I e.n., nu e deloc de neconceput ca personajul acesta, cu aerul său pragmatic, să fie nimeni altul decât licitatorul, mijlocitorul de afaceri si cămătarul nostru.



68. Găsit în Casa lui Caecilius Iucundus, acest portret de bronz l-ar putea reprezenta chiar pe

bancher sau, poate – mai probabil –, pe unul dintre membrii familiei sale extinse ori vreun strămoş. Oricum ar fi, este o imagine plină de viaţă a unui pompeian de vârstă medie, cu tot cu negii de pe faţă.

Tăbliţele lui Caecilius Iucundus nu sunt singurele însemnări de acest fel găsite în oraş. În 1950, în imediata apropiere a zidurilor cetăţii, dar dincolo de ele, a fost descoperită o altă arhivă de mari dimensiuni, cu

documente din secolul I e.n. Acestea detaliau tot felul de tranzacţii legale şi financiare din portul Puteoli – contracte, împrumuturi, creanţe, garanţii –, legate cumva de o familie de „bancheri” din acea localitate, Sulpicii. Cum au ajuns tăbliţele respective în apropiere de Pompeii, la vreo patruzeci de kilometri depărtare de Puteoli, de partea cealaltă a golfului Neapole, putem, cel mult, să bănuim.

O descoperire deosebit de incitantă, făcută chiar la Pompeii, o reprezintă două tăbliţe cerate, care au fost puse la păstrare, împreună cu nişte argintărie, în cuptorul unor terme. Acestea înregistrau împrumutul făcut de o femeie, Dicidia Margaris, către o alta, fostă sclavă, pe nume Poppaea Note. Drept garanţie pentru banii împrumutaţi, Poppaea Note a predat doi dintre propriii ei sclavi, „Simplex şi Petrinus, sub orice nume se vor prezenta”. Dacă nu restituia împrumutul până la data de 1 noiembrie anul următor, atunci Dicidia Margaris era îndrituită să vândă cei doi sclavi, pentru a-şi recupera banii, „în ziua idelor lui [pe 13] decembrie... în Forul de la Pompeii, la lumina zilei”. Erau stipulate condiţii atent negociate, pentru cazul în care, din vânzarea celor doi sclavi, ar fi rezultat o sumă fie mai mare, fie mai mică decât cea datorată. Şi aici este frapant să vezi un aranjament de afaceri între două femei (deşi, în cazul de faţă, Dicidia Margaris e reprezentată de tutorele ei legal, un bărbat). Frapant este şi să afli că nişte sclavi erau făcuţi pachet, dacă se poate spune astfel, şi predaţi pe post de gajuri vii. Şi mai curioasă e data documentului. Aranjamentul financiar data din anul 61 e.n., dar iată că tăbliţele erau considerate suficient de importante pentru a fi ascunse în vederea păstrării, alături de argintăria familiei, şi după optsprezece ani. De ce? Să fi rămas în continuare nesoluţionată vreo dispută cu privire la restituirea împrumutului sau la vânzarea sclavilor, şi vreuna dintre cele două femei crezuse de cuviinţă să păstreze acordul scris?

În mod inevitabil, această situaţie ridică un semn de

întrebare în legătură cu cât de întinsă şi cât de intens folosită era ştiinţa de carte la Pompeii. E uşor de plecat de la premisa că oraşul va fi fost profund alfabetizat, ba chiar culturalizat, de vreme ce peste 10 000 de texte scrise, majoritatea latineşti, dar unele şi în limba greacă sau oscă – şi cel puţin unul în ebraică – au fost catalogate la Pompeii. Anunţuri electorale, *graffiti* şi tot felul de înscrisuri – liste de preţuri, reclame care anunţau jocuri cu gladiatori, firme cu denumirile unor afaceri – acoperă pereţii pompeieni. Dintre *graffiti*, o mare parte sunt de un soi foarte familiar, de la cereri de ajutor („Un urcior de bronz a dispărut din această prăvălie. Recompensă de 65 de sesterţi pentru oricine îl restituie”) până la cocoşeli băieţeşti („Aici am futut o mulţime de fete”). Dar unele dintre ele creează o impresie mai durabilă. Găsim, de exemplu, peste cincizeci de citate sau adaptări din clasici binecunoscuţi ai literaturii latine, inclusiv versuri de Virgiliu, Properţiu, Ovidiu, Lucreţiu şi Seneca, plus o citare fugară din *Iliada* lui Homer, în greceşte. Sunt şi multe alte mostre poetice, fie compoziţii originale de-ale vreunui versificator pompeian, fie reminiscenţe ale unui repertoriu mai popular.

Studioşii moderni ai limbii latine, care au rămas miraţi în faţa genului bizar de poezie de dragoste romană, în care îndrăgostitul îşi imaginează că se află în faţa uşii ferecate a iubitei sale şi că-i adresează chiar ei, uşii, vorbe angoasate, se vor amuza descoperind un asemenea poem la Pompeii, scris chiar în pragul unei uşi:

> „Oare voi putea vreodată să-mi încolăcesc braţele pe după gâtul tău şi să depun sărutări pe buzele tale iubite...”
> etc.

Criticii au considerat că este un efort poetic destul de slab, vreo compilaţie, probabil, de versuri disparate, reproduse dintr-o memorie deficitară şi recombinate într-un tot nu foarte satisfăcător. Mai mult decât atât, le-a venit greu să se hotărască dacă să ia în serios (ori ca pe-o nouă dovadă că era vorba de un rateu poetic) faptul că poemul pare să fi fost scris *de* o femeie *pentru* o altă femeie.

Moda recentă, printre istorici şi arheologi, a fost aceea de a fi circumspecţi la ideea că, oricât de tentant şi de evocator s-ar dovedi, acest material demonstrează o ştiinţă de carte foarte răspândită şi o sumă de aspiraţii culturale înalte la populaţia urbană din Pompeii. Fragmentele din marile lucrări ale literaturii fac, la prima vedere, o impresie puternică. Dar, dacă sunt privite mai îndeaproape, reiese imediat că au tendinţa suspectă de a se rezuma la începuturile de lucrări sau la cele mai cunoscute dictoane. De exemplu, douăzeci si sase dintre cele treizeci si sase de citate din *Eneida* lui Virgiliu sunt primele cuvinte fie din prima, fie dintr-a doua carte a poemului (şi alte patru sunt primele cuvinte fie dintr-a şaptea, fie dintr-a opta carte). Impresia creată este, mai degrabă, cea a unei familiarităţi cu zicerile celebre, şi nu o dovadă a unei serioase cunoaşteri a literaturii. Capacitatea de a scrijeli pe ziduri: *Arma virumque cano*... („Amiele cânt şi pe bărbatul...” – *Eneida*, 1, 1) nu indică o profundă cunoaştere a textului lui Virgiliu mai mult decât indică versul „a fi sau a nu fi” o profundă cunoaştere a operei shakespeariene.

Au existat semne de întrebare şi în legătură cu nivelul la care ajungea capacitatea de a citi şi a scrie, pornind în jos pe scara socială de la nivelul elitelor. Ar fi convenabil să ne imaginăm că acele *graffiti* porcoase despre faptele de vitejie sexuală fuseseră inscripţionate pe ziduri de membri mai săraci şi mai puţin culturalizaţi ai societăţii pompeiene. Dar adevărul este că nu avem nici măcar un singur motiv de a presupune că, la eşaloanele de mai sus ale vieţii sociale din oraş, nu-i trecea nimănui prin minte să se laude cu cine ştie ce victorii sexuale (şi, dacă asta înseamnă ceva, unul dintre citatele din *Eneida* a fost găsit pe zidurile unui bordel). S-a mai arătat, de asemenea, că multe dintre *graffiti* nici nu erau inscripţii stradale, ci au fost găsite pe pereţii interiori ai caselor – case bogate, nu glumă, şi nu foarte sus pe acei pereţi. Nu fuseseră scrise, aşadar, de vreun trecător oarecare, ci de membri ai familiilor înstărite şi, uneori (după cum indică înălţimea la care se aflau), poate chiar de copii.

Toate acestea se constituie în avertismente serioase de a

nu ne lua după aparenţe când vine vorba despre spoiala pompeiană în materie de culturalizare. Şi totuşi, nu e neapărat corectă afirmaţia, care se face destul de frecvent astăzi, că ştiinţa de carte nu ajunsese la prea mulţi pompeieni, dincolo de membrii consiliului orăşenesc, ai elitei masculine în general şi de câţiva comercianţi ori meşteşugari. Cheia problemei, aici, nu sunt inscripţiile de tip *graffiti*, chiar dacă par atât de ispititoare. Multe dintre ele, ce-i drept, vor fi fost scrijelite de tineri bogaţi. Nu rezidă nici în afişele cu mesaje electorale, pe care puţini oameni le vor fi citit sau chiar băgat în seamă. Cheia se află, mai degrabă, în genul de documente găsite în arhiva lui Caecilius Iucundus, în contractul de împrumut, păstrat cu atâta grijă, dintre Poppaea Note şi Dicidia Margaris sau în etichetele de pe amforele cu vin, care înregistrau de unde provenea marfa şi unde urma să fie livrată. Din toate acestea reiese clar că, pentru mulţi oameni situaţi mult mai prejos pe scara socială în comparaţie cu locuitorii bogaţi ai oraşului, cititul şi scrisul trebuie să fi făcut parte integrantă din felul în care-şi organizau vieţile şi din capacitatea lor de a-şi îndeplini sarcinile şi de a-şi câştiga existenţa.

Producătorul de garum

După etichetele pictate cu vopsea pe recipientele de ceramică de diverse forme şi mărimi, ca şi după mozaicurile din atriul său, putem reconstitui afacerea cu *garum* a lui Aulus Umbricius Scaurus şi a familiei sale. Sosul de peşte era o specialitate a bucătăriei romane şi se putea folosi pe post de condiment pentru aproape orice mâncare. După cea mai bună, mai optimistă interpretare, probabil că era ceva similar cu sosurile moderne din Orientul îndepărtat, produse din peşte fermentat (;*nuoc-mam*, din Vietnam, sau *nam-pla*, din Thailanda). Conform altor păreri, se poate să fi fost o fiertură cu adevărat puturoasă, din fructe de mare sărate, putrezite. Romanii par să fi împărtăşit ambivalenţa noastră, a celor de azi, în privinţa produsului respectiv. într-un pamflet, autorul satiric Marţial (sec. I e.n.) îl ia peste picior

pe un anume Flaccus (destul de ironic nume), care izbutea să-şi menţină erecţia chiar şi după ce iubita lui se îndopase cu şase porţii de *garum.* în altă parte, acelaşi poet se referă, după toate aparenţele serios, la una şi aceeaşi substanţă, numind-o „nobilă" sau „domnească". în general, există o mulţime de referiri antice la mirosul ei înţepător, care putea să placă sau nu.

Procesul de preparare presupunea ca bucăţi de fructe de mare să fie sărate bine şi lăsate să fermenteze la soare, într-un cazan, timp de câteva luni (în versiunea cuşer, e de presupus că producătorul selecta cu atenţie tipurile de fructe de mare pe care le punea la fermentat). Rezultau, aşadar, o multitudine de varietăţi ale sosului. Lichidul clar care se ridica la suprafaţă după fermentare era ceea ce se numeşte *garum,* cu toate că nu se poate şti prin ce anume diferea de substanţa denumită cu celălalt termen, de asemenea folosit, *liquamen.* Pe fundul cazanului, rămâneau sedimente, sau depuneri, folosite şi ele în bucătărie – aşa-numitul *allec.* Un alt produs derivat era o saramură, zisă *muria*. Partea esenţială a procesului de producţie probabil că avea loc la Pompeii, de vreme ce Pliniu cel Tânăr afirma că oraşul era binecunoscut pentru ce *garum* de calitate producea. Dar nu există urme ale instalaţiilor necesare în oraş. E de presupus, prin urmare, că se făcea în ochiurile mari de apă sărată din afara zidurilor cetăţii, în apropierea coastelor. Prăvălia de *garum* din interiorul oraşului se ocupa cu distribuţia, nu cu producţia acestuia. Sosul era depozitat vrac, în şase recipiente mari *dolia,* după care era decantat – pentru a fi vândut la tejghea, în prăvălie – în amfore şi alte vase mai mici. în acele *dolia* s-au păstrat urme de *allec,* sub forma unor oase de anşoa.

Umbricius Scaurus şi familia lui cu siguranţă distribuiau – şi probabil că şi produceau – toată gama de sos de peşte, varietăţile fiind etichetate cu grijă. Acestea lăudau calitatea de vârf a produselor, hiperbo- lizând, ca în orice campanie publicitară: nu doar *liquaminis flos* (textual: „floarea sosului de peşte"), ci *liquaminis flos optimus* („floarea celui mai bun sos de peşte"), sau chiar *liquaminisflorisflos* („floarea-florilor

de sos de peşte”). De asemenea, punctau când conţinutul recipientelor era vreo variantă de *garum* făcut din scrumbie pură, reţetă considerată cea mai bună şi preţuită de cunoscători. Dar etichetele ne sugerează şi structura negoţului, şi conexiunile de afaceri pe care le avea această familie. Unele spun clar că marfa provenea „din manufactura lui Scaurus”. Altele, de exemplu, se referă la „manufactura lui Aulus Umbricius Abascantus” ori la „manufactura lui Aulus Umbricius Agathopus”, numele acestea sugerând că respectivii fuseseră sclavi de-ai lui Umbricius Scaurus, iar acum administrau ateliere sau alte prăvălii de *garum*, care încă mai depindeau de fostul lor stăpân. Alte etichete arată că Umbricii Scauri mai trăgeau şi alte sfori – una implică faptul că importau *garum* şi din Spania (cel mai mare producător de sos de peşte din lumea romană) şi-l revindeau la Pompeii.

Interesant la acest comerţ cu *garum* este marja uriaşă de profit pe care o genera. Majoritatea covârşitoare a atelierelor şi prăvăliilor din Pompeii erau afaceri de mică anvergură şi, pentru cele mai multe dintre ele, profiturile vor fi fost şi ele comparabil de modeste, suficiente pentru a supravieţui şi, eventual, pentru a pune câţiva bănuţi deoparte. Sumele de bani găsite asupra cadavrelor sau lăsate în sertarul „casei de bani” confirmă această apreciere. Se întâmplă rar ca ele să depăşească 1 000 de sesterţi. Dar dimensiunile casei lui Umbricius Scaurus şi cantitatea de produse ale sale care s-au păstrat sugerează faptul că era vorba despre o mică avere. Din câte putem spune, această familie nu era nici foarte activă, nici proeminentă în viaţa oraşului Pompeii înaintea secolului I e.n. Pe la mijlocul primului secol, Aulus Umbricius Scaurus se îmbogăţise producând şi vânzând *garum,* iar fiul său cu acelaşi nume ajunsese la una dintre cele mai înalte funcţii din guvernarea locală, fiind unul dintre cei doi *duoviri* anuali. Fiul a murit devreme, înaintea tatălui, şi este comemorat pe un monument funerar de dincolo de Poarta Herculaneum:

„În memoria lui Aulus Umbricius Scaurus, fiul lui Aulus, din tri-

bul Menenilor*, ***duumvir*** cu puteri judiciare. Consiliul orăşenesc a votat pentru atribuirea pământului acesta monumentului de faţă şi a 2 000 de
sesterţi pentru funeraliile sale şi pentru ridicarea unei statui ecvestre în For. Tatăl Scaurus i-a ridicat acest monument fiului său."

Nu e chiar finanţarea generoasă care fusese aprobată, cam în aceeaşi perioadă, pentru funeraliile lui Marcus Obellius Firmus. Totuşi, e vorba despre onoruri destul de mari, acordate unuia dintre cei mai de frunte bărbaţi ai oraşului. Se cuvine să notăm însă că, dacă nu ne-ar fi parvenit alte dovezi ale activităţilor negustoreşti ale acestei familii, n-am fi ghicit în veci, având ca reper doar monumentul funerar, că Umbricii Scauri erau nişte nou îmbogăţiţi care făcuseră avere din peşte împuţit.

Iată unul dintre motivele pentru care se dovedeşte atât de dificil să identifici resorturile economiei romane şi oamenii sau mecanismele care le puneau în mişcare.

CAPITOLUL VI CINE CONDUCEA ORAŞUL?

Votati, votati, votati

Tânărul Aulus Umbricius Scaurus se descurcase în politica locală din Pompeii cât se putea de bine. Fusese ales de concetăţenii săi pentru a-i servi, timp de un an, ca unul dintre *duoviri*, cei „doi bărbaţi" care întruchipau cele mai înalte oficialităţi ale oraşului. Cu toate că piatra lui de mormânt nu menţionează acest lucru, trebuie să fi fost ales, mai devreme, în cealaltă funcţie anuală, cea de *aedilis* („edil"). Pentru că acea funcţie de mai mică anvergură nu numai că-i înlesnea ocupantului ei pătrunderea

* *Tribus Menenia*, denumirea unui vechi trib rural din organizarea socială şi apoi electorală italo-romană.

cvasiautomată în consiliul orăşenesc (*ordo* – „ordinul” decurionilor) pe viaţă, dar îi şi îngăduia să candideze la cealaltă funcţie, mai înaltă. Cu alte cuvinte, nimeni nu putea fi *duumvir* (forma corectă de singular a pluralului *duoviri)* fără să fi fost mai întâi edil. O singură funcţie din oraş conferea şi mai mult prestigiu decât aceea curentă de *duumvir*. La fiecare cinci ani, *duoviri* îndeplineau sarcina suplimentară de a-i înregistra pe noii membri ai consiliului şi de a actualiza lista cetăţenilor cetăţii, responsabilitate care se reflecta în titulatura specială *duoviri quinquennales.* Aceştia erau figurile cu adevărat importante ale oraşului. Unul, pe care-l vom întâlni mai departe în capitolul de faţă, fusese *duumvir* de cinci ori, inclusiv, în două rânduri, *quinquennalis* („cincinal”). Oricât de mult ar fi cunoscut succesul, Umbricius Scaurus nu se ridicase la înălţimi atât de ameţitoare.

Atmosfera tururilor anuale de alegeri desfăşurate la Pompeii este viu ilustrată de afişele electorale, 2 500 la număr, vopsite cu negru sau roşu, în litere clar lizibile. Asemenea inscripţii acoperă pereţii exteriori ai unora dintre case, suprapunându-se, anunţurile referitoare la fiecare campanie anuală fiind scrise peste cele din anul anterior. Deloc surprinzător, ele se aglomerau pe principalele artere de circulaţie din oraş, unde creşteau şansele să fie citite de cât mai mulţi oameni. Dar se găseau şi pe faţadele mormintelor şi chiar, uneori, în interiorul proprietăţilor de mari dimensiuni – cum ar fi Casa lui Iulius Polybius, în care se afla un afiş electoral (suplimentar celui de pe zidul exterior), care solicita sprijin pentru Caius Iulius Polybius, ca să poată deveni *duumvir.*

Aceste anunţuri se conformau unui model destul de standardizat: dădeau numele candidatului şi funcţia pentru care candida, edil sau *duumvir* (sau, poate, dădeau numele a doi candidaţi care căzuseră la o înţelegere, probabil, să meargă în alegeri ca echipă). Adeseori, dar nu întotdeauna, erau menţionaţi cei care îl susţineau şi motivele pentru care îl (sau îi) sprijineau: „Vă rog, alegeţi-l ca edil pe Popidius Secundus, un tânăr de nădejde” sau: „Africanus şi Victor

îndeamnă ca Marcus Cerrenius să fie ales edil” – acestea erau formulările tipice. Câteodată, anunţurile făceau apel direct la vreunul sau mai mulţi votanţi potenţiali: „Vă rog să-l alegeţi edil pe Lucius Popidius Ampliatus, fiul lui Lucius – e vorba despre voi, Trebius şi Soterichus”.

Din când în când, erau date şi numele celor care scriseseră propriu-zis anunţurile, pentru că se pare că pictarea lor era o muncă de specialist. În total, suntem în posesia numelor a circa treizeci de asemenea propagandişti pricepuţi, care-şi ofereau serviciile, de bună seamă, pentru un anumit onorariu. Nu erau lucrători angajaţi permanent, bineînţeles. Unul dintre membrii unei echipe de scriitori de anunţuri electorale îşi dezvăluia munca de zi cu zi, care era de piuar („Mustius piuarul a făcut văruirea”). Aceşti oameni par să fi avut un fel de „circumscripţie” locală a lor. Aemilius Celer, de exemplu, pe care l-am întâlnit pictând o reclamă pentru un spectacol cu gladiatori „de unul singur şi la lumina lunii”, a fost descoperit ca pictor de anunţuri electorale grupate într-o zonă de la nordul oraşului, aproape de locuinţa lui (asta fiind concluzia trasă după un alt anunţ, care suna aşa: „Aemilius Celer locuieşte aici”). Într-un alt mesaj, care îndemna la sprijinirea lui Lucius Statius Receptus pentru funcţia de *duumvir*, acelaşi scriitor de anunţuri s-a semnat: „Aemilius Celer a scris asta, vecinul său”, după care – din teama evidentă că vreo grupare de rivali i-ar fi putut strica opera cu vreo găleată de vopsea ori cu nişte var nestins – a mai scris următorul avertisment: „Dacă ştergi înscrisul acesta ca un ticălos, îţi doresc să ţi se întâmple ceva rău”. Cum îşi alegeau toţi aceşti oameni porţiunea de perete pe care să-şi afişeze sloganurile, nu putem decât să ghicim. Dar trebuie să fi avut măcar acordul tacit al proprietarului clădirii cu pricina. În caz contrar, exista riscul ca toate acele litere atent pictate să fie acoperite cu vreun alt strat de vopsea nu mai târziu de a doua zi.

Oricât ar fi fost de clişeiste aceste anunţuri, ele dau totuşi informaţii dintre cele mai variate despre viaţa politică de la Pompeii. Numele sprijinitorilor îşi pot spune, câteodată, propriile poveşti curioase. În unele cazuri, pare să fie vorba

despre simple recomandări personale, chiar dacă erau făcute la îndemnul subtil al candidatului însusi. Câteva

îl evocă pe Titus Suedius Clemens, omul împăratului Vespasian, care, la un moment dat, şi-a folosit mandatul imperial cu care venise pentru a influenţa guvernarea locală municipală (sau pentru a se amesteca în ea). Respectivele anunţuri îşi proclamă într-adins candidatul ca fiind „susţinut de Suedius Clemens". Altele pretind că vorbesc în numele unor grupări de cetăţeni ai oraşului. Piuarii, de exemplu, morarii, crescătorii de păsări, culegătorii de struguri, împletitorii de rogojini, vânzătorii de unguente, pescarii şi adoratorii zeiţei Isis – toţi aceştia sunt identificaţi ca susţinători ai unui candidat anume. Unele dintre aceste grupări sunt mai misterioase: cine sunt aşa-numiţii *Campanienses*, „campanienii", care-i fac galerie lui Marcus Epidius Sabinus, ca să devină edil? Dar acei *Salinienses*, „salinienii", care-l sprijină pe Marcus Cerrinius?

Avem ocazia de-a ne face o părere despre infrastructura sistemului de votare pompeian. Metoda romană obişnuită prin care se organizau alegerile era să fie împărţit electoratul total în subgrupe. În primă fază se vota în interiorul grupului, pentru a se înregistra opţiunea unică a acestuia, iar candidatul câştigător era cel care obţinea sprijinul majorităţii grupurilor. Acest sistem este frecvent comparat – şi criticat pentru complexitatea lui – cu sistemul mult mai simplu şi mai transparent din străvechea democraţie ateniană, unde se reuneau masele şi se vota prin ridicarea mâinii; dar el este, în realitate, foarte asemănător cu sistemul electoral folosit în cele mai multe state moderne. După toate probabilităţile, acei *Campanienses* şi *Salinienses*, alături de *Forenses* şi *Urbulanenses*, descoperiţi în alte anunţuri electorale, se refereau la patru grupări de votanţi, localizate în diferite districte ale oraşului, posibil denumite după diferitele porţi cu care se învecinau (am văzut deja, mai sus, că poarta pe care noi o numim astăzi Herculaneum era *Porta Salis* – ori *Saliensis* – pentru vechii locuitori ai oraşului; iar *Porta din Sarno* de astăzi era vechea *Porta Urbulanensis).* Probabil că şi în zonele rurale adiacente

existau districte electorale.

Trebuie să ni-i închipuim pe cetăţenii locali prezentându-se în For, în ziua alegerilor, împărţindu-se pe districte electorale, dând votul districtului lor şi aclamându-i apoi pe candidaţii câştigători, care obţinuseră voturile celor mai multe districte. Nu e foarte clar cum votau, dar aproape sigur printr-o formă oarecare de vot secret. O sugestie recentă, ingenioasă, este aceea că sistemele de închidere a pieţei, care se mai văd şi astăzi la intrările Forului, aveau drept principal scop să-i ţină la distanţă pe cei necalificaţi să voteze în zilele de alegeri.

Toţi acei votanţi erau bărbaţi. Lăsând la o parte câte o monarhie sau două, care produceau câte o regină ici şi colo, nu a existat cetate sau oraş-stat în lumea greco-romană care să le confere femeilor vreo putere politică formalizată. Nicăieri femeile nu aveau drept de vot. Dar unul dintre faptele surprinzătoare relevate de afişele electorale descoperite la Pompeii este că mai bine de cincizeci dintre ele numeau câte o femeie sau vreo grupare de femei ca fiind susţinătoare ale candidaţilor. Acest lucru dovedeşte, oare, un interes activ al femeilor într-un proces politic de la care ele însele erau excluse? În unele cazuri, da – chiar dacă la mijloc nu era întotdeauna o implicare politică precisă. De exemplu, Taedia Secunda, care a susţinut cu numele ei încercarea lui Lucius Popidius Secundus de accedere la funcţia de edil, era, de fapt, bunica respectivului candidat, aşa cum afirmă explicit anunţul electoral. În multe alte situaţii, loialităţile de familie sau personale trebuie să fi constituit motivele pentru care acele femei îşi ofereau sprijinul. Chiar şi aşa, simplul fapt că ele considerau că se cuvenea să-şi proclame sprijinul nu face decât să indice *vizibilitatea* femeilor în viaţa publică de la Pompeii.

Dar, uneori, poate că aceste sloganuri spuneau mai multe decât s-ar fi zis la prima vedere. Numele mai multor femei au fost descoperite pe zidul exterior al unui local de pe *Via dellAbbondanza*: Asellina, Aegle, Zmyrina şi Maria îşi ofereau sprijinul diferiţilor candidaţi. Se poate bănui că erau numele femeilor care lucrau în acea cârciumă (două dintre prenume,

Aegle şi Zmyrina, erau evident greceşti la origine, ceea ce poate sugera că erau sclave). Poate că aveau chiar candidaţii lor preferaţi şi-i tocmiseră pe scriitorii de anunţuri să le facă publice respectivele opţiuni. Sau poate că aici e vorba despre vreo glumă ori despre o mostră de propagandă negativă: vreun producător de satire de la colţul străzii sau vreun oponent politic afişase genul obişnuit de anunţuri electorale, numai că trecuse numele chelneriţelor din cârciumă acolo unde s-ar fi cuvenit să fie numele sprijinitorilor.

Oricine vor fi fost autorii acelor anunţuri, Caius Iulius Polybius şi prietenii săi cu siguranţă n-au fost mulţumiţi. Pentru că în anunţul în care Zmyrina îşi declara sprijinul pentru „C.I.P.” (Iulius Polybius era un ins atât de cunoscut, încât numele său putea fi menţionat doar cu iniţialele), cineva s-a întors mai târziu şi a provocat exact acel tip de stricăciune la care se gândea Aemilius Celer când îl amenința pe cel care i-ar fi măscărit lucrarea că urma „să i se întâmple ceva rău”. Cel puţin în parte, numele Zmyrina fiind acoperit cu un strat de var, celelalte fiind lăsate lizibile, ca şi cum candidatul zelos ar fi avut grijă să îndepărteze doar acea referire periculoasă la un sprijin nepotrivit.

Afişarea unui asemenea sprijin nepotrivit pare să fi fost, de fapt, metoda prin care se făcea propagandă negativă în alegerile pompeiene – şi nu erau puţine cazuri. Niciunul dintre afişele găsite până acum nu enumera nereuşitele unui candidat anume, nici nu căuta să descurajeze alegătorii să-şi dea voturile respectivului candidat. În schimb, au fost găsiţi sprijinitori dintre cei mai curioşi. S-ar putea ca mesajul prin care „băutorii întârziaţi” îl sprijineau pe Marcus Cerrinius Vatia în campania sa de accedere la funcţia de edil să fi fost o zeflemea cordială – un anunţ comandat, poate, după vreuna dintre băutele lor nocturne. Dar e greu de imaginat că sprijinul „hoţilor de buzunare”, al „sclavilor fugari” sau al „puturoşi- lor” voia să mai însemne şi altceva decât o încurajare de a vota contra.

Ce motive invocă sprijinitorii pentru faptul că votează în favoarea unui candidat anume? Chiar dacă sunt menţionate,

acestea sună la fel de şablonard ca şi anunţurile propriu-zise. Cuvântul predilect, care se iveşte iar şi iar, este *dignus*, adică „merituos”, „potrivit pentru funcţie”. Termen încărcat de semnificaţie în limba latină, *dignus* poartă cu sine importante conotaţii de stimă şi onoare publică (Iuliu Cezar, de exemplu, a traversat Rubiconul, în anul 49 î.e.n., şi s-a lansat într-un război civil împotriva rivalului său, Pompei, ca să-şi apere propria *dignitas).* Dar sunt foarte puţine detalii în aceste afişe electorale, abia câte o aluzie, foarte rar, la vreo acţiune care ar fi putut să aducă sau să justifice o asemenea importantă stimă sau pentru care un edil sau *duumvir* putea fi considerat o viitoare oficialitate de succes. Un *graffito* – după toate aparenţele de altă natură decât electorală, deşi a dispărut de mult – îl preţuia pe Marcus Casellius Marcellus ca „un bun edil şi un minunat organizator de jocuri”. Cele câteva tentative de a invoca şi motivele concrete ale sprijinului electoral se rezumă, aproape întru totul, la formule de genul: „aduce pâine bună” (ceea ce se poate referi ori la calităţile lui Caius Iulius Polybius ca patron de brutărie ori la vreun plan oarecare de a împărţi pâine pe gratis) şi „nu va împrăştia banii cetăţii” (o aluzie ori la prudenţa lui Bruttius Balbus în manevrarea finanţelor locale, ori – mai curând – la disponibilitatea lui de a-şi arăta mărinimia faţă de interesul public, din banii proprii).

Se prea poate, desigur, ca dezbateri de tot felul despre politica şi politicile oraşului să fi fost purtate în rândurile alegătorilor – la cină, în For, în cârciumi –, dar să nu fî lăsat nici un semn în formulările standardizate din aceste afişe. Va fi existat, la Pompeii, o cultură politică intensă. Dar e la fel de plauzibil ca, pentru bărbaţii din oraş, ca şi pentru femei, legăturile de familie, loialităţile personale şi prieteniile să fi fost criteriile cele mai importante după care se alegea un candidat sau altul. Taedia Secunda şi-a declarat singură fără echivoc relaţia specială de familie cu candidatul, dar unii sprijinitori se identificau, pur şi simplu, drept „clientul” sau „vecinul” candidatului respectiv. Şi aceasta e tot „politică”, dar condimentată cu totul diferit. Sigur că rolul anunţurilor electorale era mai mult declarativ decât persuasiv. Altfel

spus, menirea lor era să demonstreze sprijinul, şi nu să încerce să le schimbe alegătorilor intenţiile prin argumente, un proces care – pe baza premisei rezonabile că, într-adevăr, Caius Iulius Polybius locuia în casa care i-a fost atribuită – ajunge la încununarea logică a susţinerii unui candidat înăuntrul propriei case.

Nu s-a descoperit, deocamdată, niciun afiş care să susţină alegerea lui Aulus Umbricius Scaurus cel tânăr, nici ca edil, nici ca *duumvir.* Nici nu e foarte surprinzător acest lucru, pentru că el şi-a îndeplinit funcţia cu două decenii bune înaintea erupţiei, dacă nu chiar înaintea cutremurului din anul 62 e.n. E drept că există anumite anunţuri electorale care datează din perioade mai timpurii ale istoriei oraşului. Câteva sunt chiar dinaintea întemeierii formale a coloniei, în anul 80 î.e.n., şi cel puţin zece sunt scrise în limba oscă. Dar majoritatea covârşitoare, aşa cum e de presupus, datează din ultimii ani de existenţă ai oraşului şi sunt ulterioare pagubelor provocate de cutremur şi redecorărilor impuse de acestea. Din perioada respectivă, mai mulţi candidaţi apar într-o sută şi mai bine de anunţuri diferite. Simpla densitate a probelor i-a încurajat pe istorici să încerce să tragă mult mai multe concluzii în legătură cu politica pompe- iană decât pot fi extrase din formulările propriu-zise.

Unele dintre cele mai complexe cercetări au căutat să identifice, mai întâi, o relativă ordine a campaniilor electorale reprezentate – iar apoi, în măsura posibilităţilor, să stabilească o cronologie completă a scrutinelor pompeiene din ultimii zece ani de existenţă a oraşului. Cine a candidat la ce funcţie, în ce an? Metoda care stă la baza unei asemenea întreprinderi se constituie, efectiv, într-o „arheologie” a suprafeţei pictate a pereţilor şi este ajutată de faptul că anunţurile cu caracter electoral nu erau şterse, nici înlăturate după ce se termina o campanie electorală, ci acoperite pur şi simplu, în anul următor, cu noile anunţuri, pentru noii candidaţi. Dacă porneşti de la stratul de vopsea de la suprafaţă, vei descoperi că anunţurile electorale care vizau anumiţi candidaţi au supravieţuit în număr foarte mare şi parcă nici n-au fost acoperite cu vopsea pentru a le face

loc altora. Este logic să presupunem că aceia erau candidaţii pentru funcţiile de la ultimele alegeri, desfăşurate chiar în anul 79 e.n. (probabil primăvara, ca să-şi preia funcţiile în iulie). Dacă este aşa, candidaţii la postul de edil pentru anul din urmă al existenţei oraşului au fost Marcus Sabellius Modestus, care candida, pare-se, împreună cu Cnaeus Helvius Sabinus, împotriva lui Lucius Popidius Secundus şi a lui Caius Cuspius Pansa. Candidaţii la funcţia de *duumvir* vor fi fost, după acelaşi raţionament, Caius Gavius Rufus şi Marcus Holconius Priscus.

Îndepărtând apoi, unul câte unul, straturile de vopsea, următoarea sarcină este să se stabilească ordinea în care au fost zugrăvite – şi, implicit, cronologia acestora. Procedând astfel, teoretic ar trebui să poată fi stabilită o cronologie a candidaţilor. Această operaţiune se dovedeşte mult mai anevoioasă decât simpla identificare a ultimilor candidaţi. De vreme ce pereţii se degradează, iar culorile aplicate se estompează, nu este întotdeauna uşor de stabilit cu precizie conexiunile dintre diversele anunţuri, ca să nu mai vorbim despre faptul că este într-adevăr complicat să coordonezi dovezile colectate din părţi diferite ale oraşului. Nu există nici măcar o listă de candidaţi, nici măcar pentru anii 70 e.n., care să fi convins pe toată lumea. Totuşi, un lucru face obiectul consensului: că erau mult mai numeroşi candidaţii pentru funcţia de edil decât cei care doreau să ajungă *duumvir*. Ba chiar, după una dintre listele reconstituite, în niciun an dintre 71 şi 79 e.n. nu au existat mai mult de doi candidaţi pentru funcţia de *duumvir* – cu alte cuvinte, locul şi candidatul.

Dacă aşa stăteau lucrurile – şi cu certitudine în anumiţi ani aceasta era situaţia –, scopul tuturor anunţurilor electorale nu putea fi acela de a-i convinge pe votanţi să-şi dea voturile unui candidat, şi nu altuia.

La prima vedere, se creează şi o impresie îndoielnică despre democraţia pompeiană, în sensul că, deşi aparenţele erau ale unei culturi democratice însufleţite, alegătorilor nu li se ofereau deloc opţiuni pentru alegerea reprezentanţilor în cele mai importante funcţii. Reflectând însă mai bine, ne

dăm seama că realitatea era, mai degrabă, diferită. Asta pentru că, la Pompeii, ca şi în orice alt oraş roman, regula stipula că nimeni nu putea fi ales *duumvir* dacă nu fusese mai întâi edil şi, de vreme ce numai doi edili erau aleşi în fiecare an, concurenţa pentru accederea în funcţia mai înaltă urma să fie, prin definiţie, cvasiinexistentă.

Uneori, în schimb, era o concurenţă dură pentru accederea la funcţia de edil: Cnaeus Helvius Sabinus, un candidat din anul 79 e.n., avusese cel puţin o tentativă anterioară eşuată de a fi ales, din ce ne putem da seama din reconstituirea unor anunţuri electorale mai vechi. Trebuie să fi existat concurenţă pentru a accede la funcţia de *duumvir* doar dacă mai mult de doi dintre candidaţii eligibili doreau să deţină postul în acelaşi an – poate pentru că doreau cu tot dinadinsul să fie aleşi în funcţia mai prestigioasă de *duumvir quinquennalis* ori voiau să fie *duumvir* mai mult de un an. De fapt, cu excepţia cazului în care orice fost edil era eligibil pentru a deveni *duumvir* (şi măcar câţiva mureau în anii dintre cele două funcţii, se mutau sau renunţau la ideea de funcţie publică), atunci unii dintre acei bărbaţi nu aveau cum să nu ajungă *duumviri* de mai multe ori, fie şi numai pentru a umple locurile disponibile. Cu alte cuvinte, magistrala competitivă către funcţiile publice şi preeminenţă, la Pompeii, o constituia postul de edil.

Elementul crucial însă, care nu trebuie neglijat în cazul vieţii politice din Pompeii este că numărul alegătorilor era mic. Să presupunem că revenim la estimările pe care le-am avansat în capitolul anterior în ceea ce priveşte populaţia locală: 12 000 de oameni în oraş, 24 000 în regiunea rurală înconjurătoare. Dacă urmăm o regulă empirică, folosită în mod curent în asemenea calcule, putem pleca de la premisa că aproximativ jumătate dintre aceste suflete vor fi fost sclavi. Iar din jumătatea rămasă, mai mult de jumătate vor fi fost femei şi copii, care nu aveau drept de vot. Asta înseamnă că, în oraşul propriu-zis, electoratul s-ar fi ridicat la circa 2 500 de votanţi, iar în împrejurimile rurale, ca să avansăm o cifră rotundă, la 5 000. Cu alte cuvinte, numărul rezidenţilor votanţi din Pompeii ar fi fost cam la nivelul

numărului elevilor înscrişi la o şcoală publică mai mare din Marea Britanie sau la un liceu din SUA. Totalul cumulat, incluzându-i şi pe rezidenţii din zonele rurale adiacente, nu s-ar fi ridicat nici măcar la jumătatea numărului studenţilor dintr-un campus universitar britanic de dimensiuni medii.

Aceste comparaţii oferă o perspectivă utilă în privinţa proporţiilor. S-a vorbit mult, în analizele recente ale alegerilor pompeiene, despre rolul „agenţilor electorali" sau al diferitelor metode prin care se „organiza sprijinul", plus că eu însămi, de mai multe ori, am introdus în discuţie noţiunile de „propagandişti" şi „campanie" electorală. Dar toate acestea ţin de o terminologie care sugerează un proces de amploare mai mare şi mult mai sistematic organizat. Desigur, tot felul de controverse ideologice vor fi divizat populaţia de la Pompeii, mai cu seamă în perioada în care oraşului i-au fost impuşi coloniştii, după Războiul Social – şi avem dovezi ale unor diverse tensiuni interne. Dar e greu să nu ajungi la concluzia foarte plauzibilă (aşa cum sugerează chiar anunţurile cu mesaje electorale) că, în ultimii ani de existenţă a oraşului, majoritatea sesiunilor de alegeri se desfăşurau ca nişte prelungiri ale relaţiilor de familie, de prietenie şi, în general, personale. Se pune adeseori întrebarea cum anume era verificată participarea la scrutin într-o comunitate precum Pompeii, unde nu sunt semne c-ar fi existat vreo metodă oficială de verificare a identităţii sau a dreptului de a vota. De exemplu, cum puteau fi opriţi sclavii sau străinii să se prezinte la urne şi să uzurpe drepturile politice? Răspunsul e foarte simplu: până când se adunau în For cei câteva mii de votanţi, erau conduşi printre bariere şi împărţiţi pe diversele lor districte electorale, orice intrus va fi fost foarte uşor depistat. Oamenii aceia se cunoşteau între ei – era o comunitate restrânsă.

Poverile funcţiei ?

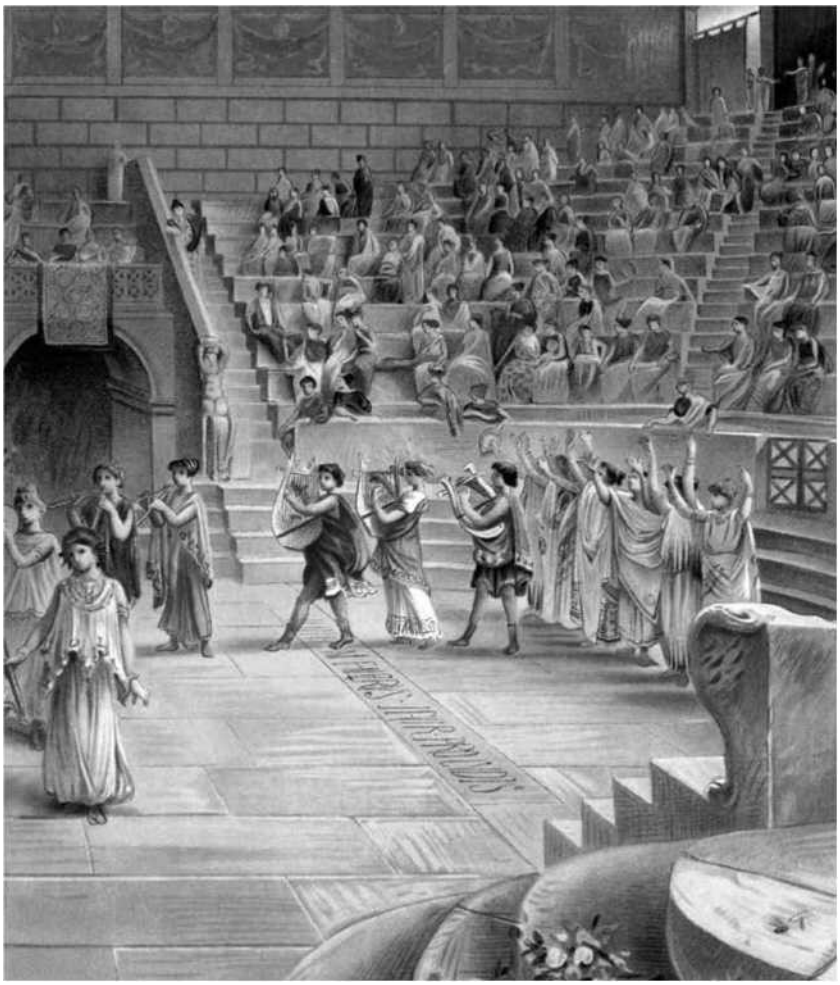
Dimensiunea bazinului de votanţi nu este singurul factor de care depinde înţelegerea culturii politice din Pompeii. Mai

e şi chestiunea gradului de autonomie de care se bucura oraşul şi de tipul deciziilor care-i reveneau comunităţii locale. În Pompeii, cetăţenii-bărbaţi se adunau ca să-şi aleagă edilii şi *duoviri.* Cu excepţia acestui rol, adunarea cetăţenilor nu mai îndeplinea şi alte funcţii (dacă avusese puteri extinse în perioada preromană, acestea se pierduseră când oraşul se transformase în colonie). Indirect însă, fiindcă edilii erau cooptaţi în consiliul orăşenesc – sau *ordo* –, adunarea mai alegea şi consiliul local sau, aşa cum vom vedea, cea mai mare parte a lui. Dar ce anume făceau aceste oficialităţi alese? Ce puteri deţineau ele sau acel *ordo?* Şi de ce ar fi contat opţiunea electoratului? Pompeii – un mic oraş roman de la începutul secolului I e.n. – nu se confrunta cu marile decizii care priveau pacea, războiul sau politica naţională. Acestea se luau în capitala Imperiului. Dar practica romană era de a lăsa comunităţile locale să-şi administreze propriile treburi. Şi-atunci, care erau mizele locale?

Oraşul Pompeii ne oferă, intrinsec, câteva indicii şi dovezi în această privinţă. Textele care s-au păstrat inscripţionate pe morminte, pe clădirile publice ori pe soclurile statuilor, precum şi tăbliţele ceruite ale lui Lucius Caecilius Iucundus, ca şi alte documente mai puţin formalizate înregistrează sau menţionează acţiunile şi deciziile oficialităţilor şi ale consiliului orăşenesc. Am văzut deja că *ordo* a hotărât să conformeze sistemul pompe- ian de măsuri şi greutăţi standardelor romane şi că edilii fie stabileau, fie confirmau mercurialele de preţuri ale negustorilor. Am aflat, de asemenea, de pe tăbliţele lui Iucundus, că se colectau anumite impozite şi că oraşul propriu-zis deţinea proprietăţi pe care consiliul şi oficialităţile alese le închiriau, chiar dacă administrarea lor cotidiană se afla în mâinile unui „sclav public”. Denumirile celor două funcţii principale pompeiene furnizează şi anumite indicii clare despre natura unora dintre sarcinile pe care le îndeplineau. *„Duoviri* cu puteri judiciare” probabil că se ocupau de tot ce privea legea. Edililor – dacă judecăm, cel puţin, după îndatoririle celor din cetatea Romei – le revenea sarcina să se ocupe de starea oraşului, a clădirilor şi a drumurilor. Cert este că uneori sunt denumiţi

nu edili, ci *„duoviri* care se ocupă de străzi, de clădirile sacre şi cele publice”.

Alte activităţi sunt menţionate în texte de altă natură. E clar că-i revenea consiliului orăşenesc autoritatea de a stabili ca notabilităţilor locale sau membrilor familiei imperiale să le fie ridicate statui. În alte cazuri, putea să atribuie terenul pe care urmau să fie amplasate monumentele onorifice de acest fel: un cetăţean putea lua iniţiativa, ca persoană particulară, plătind el însuşi pentru statuia respectivă, dar tot trebuia ca *ordo* să-i permită s-o amplaseze într-un spaţiu public. Sau consiliul putea să plătească pentru funeraliile publice ale membrilor de frunte ai comunităţii, precum şi să atribuie locuri de îngropăciune prestigioase. În cazul clădirilor publice, consiliul stabilea bugetul, apoi cădeau în sarcina *duo- viriAor* găsirea unor constructori care să le ridice şi recepţia lucrărilor, la terminarea acestora. Aceasta era procedura la care se referea o inscripţie amplasată la intrarea în Teatrul Acoperit (sau „Odeon”), construit în primii ani de după instaurarea coloniei *(u* Ilustraţia 69): „Caius Quinctius
Valgus, fiul lui Caius, şi Marcus Porcius, fiul lui Marcus, *duoviri*, în urma deciziei membrilor consiliului, au atribuit contractul de construire a Teatrului Acoperit şi au recepţionat, de asemenea, lucrarea”. Era o tradiţie care data dinainte ca romanii să pună stăpânire pe oraş. După cum am văzut, inscripţia în limba oscă de pe cadranul solar situat într-unul dintre stabilimentele mari de băi din oraş preciza că un funcţionar municipal din secolul II î.e.n., Maras Atinius, fiul lui Maras (nume tipic osc), instalase acel cadran „cu bani colectaţi din amenzi”.



69. Ce se întâmpla, oare, în Teatrul Acoperit? Această fantezie de secol XIX, cu muzică şi dans, este o reprezentare foarte nepotrivită pentru genul de spectacole care se ţineau acolo. Dar tot ne ajută să ne facem o idee despre cum va fi arătat acel amfiteatru, acum descoperit, pe vremea când acoperişul mai era încă la locul său.

Accentul pus aici pe statui având rol onorific, pe funeralii şi pe lucrări de construcţii poate că are darul de a induce în eroare. Cum o mare parte a dovezilor de care dispunem provin de pe socluri de statui, pietre de mormânt şi pereţii clădirilor publice, folosiţi pentru a lăsa inscripţii, e normal ca acestea să vină în prim-plan. Dar este importantă şi tema subiacentă pe care o reprezintă donaţiile, acţiunile filantropice şi generozitatea, deopotrivă publică şi

particulară. Asta pentru că, indiferent ce alte treburi aveau, se aştepta, ba chiar se cerea de la oficialităţile alese prin vot să se arate mărinimoase faţă de comunitatea locală, apelând la propriile lor fonduri. Aceiaşi *duoviri* care au vegheat la construirea Teatrului Acoperit au ridicat şi Amfiteatrul pe cheltuială proprie şi „l-au dăruit coloniştilor pentru vecie".

La o scară mai redusă, deşi e vorba tot despre o serie de acte caritabile substanţiale, trebuie avute în vedere şi darurile făcute oraşului de Aulus Clodius Flaccus la începutul secolului I e.n., cu fiecare dintre cele trei ocazii în care a fost *duumvir*, şi înregistrate în detaliu pe mormântul său. Prima dată, a organizat, pe cheltuială proprie, jocurile în onoarea zeului Apollo în For – o procesiune, tauri şi luptători cu tauri, pugilişti, numere muzicale şi de cabaret, inclusiv un binecunoscut actor, Pylades, al cărui nume apare în însemnări. (Iată o altă utilizare frapantă a Forului şi – dată fiind prezenţa taurilor – un alt motiv pentru care se cereau securizate intrările şi ieşirile din piaţă.) Data următoare când a deţinut funcţia, în calitate de *duumvir quinquennalis*, a oferit alte jocuri în For, cam cu aceleaşi atracţii, mai puţin muzica; iar a doua zi le-a venit rândul „atleţilor", gladiatorilor şi fiarelor sălbatice (mistreţi şi urşi) să apară în Amfiteatru, unele aduse pe cheltuială proprie, altele cu sprijinul financiar al colegului său. A treia oară, fie a fost vorba de un spectacol mai puţin grandios, fie a fost descris cu mai multă reticenţă pe mormânt: „împreună cu colegul său, a oferit jocuri cu o trupă de mâna întâi şi, în plus, cu muzică".

Jocurile şi spectacolele, pare-se, constituiau norma expresiei generozităţii. Cnaeus Alleius Nigidius Maius a organizat lupte de gladiatori de mare anvergură când a fost *duumvir quinquennalis*, în anii 50 e.n. – „fără nicio cheltuială din bani publici", cum sublinia una dintre multele reclame pictate. Dar lucrările de construcţii puteau, la fel de bine, să constituie un mod prin care aleşii să-şi arate generozitatea. O serie de inscripţii din Amfiteatru înregistrau faptul că diverşi magistraţi construiseră secţiuni ale gradenelor de piatră (ca să înlocuiască, probabil, versiunile originale, de

lemn), „în loc de jocuri şi lumini, prin decizia membrilor consiliului”. Asta presupune că *ordo* le îngăduise să cheltuiască banii solicitaţi pe îmbunătăţirea condiţiilor mai degrabă decât pe nişte clasice jocuri şi pe ce va fi însemnat „lumini” în acest context. Să fi fost, oare, ţinute noaptea unele spectacole, sub o iluminaţie specială?

Exista si un transfer direct al banilor de la *duumvir* sau edil către >

fondurile publice. Aulus Clodius Flaccus notează că „pentru [primul său] duumvirat, a dat 10 000 de sesterţi pentru finanţele publice”. Era vorba, probabil, despre comisionul despre care ştim, din alte surse din Imperiul Roman, că era plătit, de obicei, de cei care deţineau funcţii locale şi care erau primiţi în *ordo*, ca membri. Luate împreună, aceste comisioane reprezentau o parte semnificativă din bugetul oricărui oraş. Moştenitorii lui Flaccus, fără îndoială, subliniau această plată în mod special, pentru că voiau să se ştie clar că răposatul plătise mai mult decât suma obişnuită.

Filozofia pe care se baza în lumea romană deţinerea unei funcţii publice locale era cu totul diferită de cea din ziua de astăzi. Noi ne aşteptăm să vedem că li se compensează consilierilor locali cheltuielile pe care le fac în virtutea reprezentării comunităţii lor în funcţiile respective. Romanii se aşteptau să-i vadă pe acei bărbaţi plătind pentru privilegiul de a face parte din *ordo* sau de a se afla într-una dintre calităţile dobândite prin alegeri – statutul social, adică, avea un preţ. Sau, cu alte cuvinte, atunci când votanţii pompeieni alegeau între diferiţii candidaţi la funcţiile respective, ei alegeau, de fapt, între tot atâţia binefăcători concurenţi.

Există un document care nu a fost niciodată descoperit în cursul exca- vaţiilor şi care ne-ar fi îngăduit să reconstituim detaliile administrării oraşului, îndatoririle funcţionarilor săi şi reglementările după care funcţiona consiliul. În calitatea sa de colonie romană, Pompeii va fi avut o constituţie formalizată sau cartă (*lex*> pe latineşte), cel mai probabil inscripţionată în bronz şi afişată într-un templu sau într-o altă clădire publică. Aşa ceva n-a ieşit niciodată la iveală – poate pentru că va fi fost recuperată (sau furată) de vreo

expediţie de salvare, imediat după erupţie. În absenţa ei, savanţii au încercat să reconstituie felul cum ar fi putut arăta constituţia oraşului Pompeii din alte asemenea documente, care s-au păstrat. Justificarea principală pentru care s-a procedat astfel este că prevederile de ordin legal se aplicau, în cea mai mare parte, omogen, peste tot în lumea romană. Ceea ce se stabilea pentru o colonie din Spania, să zicem, trebuie să fi fost valabil şi la Pompeii.

Există o mare doză de adevăr în această argumentaţie (chiar dacă avem tendinţa să le atribuim romanilor o consecvenţă mult prea mare în legislaţie, ca şi în alte domenii). Constituţiile care s-au păstrat se potrivesc în unele privinţe, de bună seamă, practicilor pe care le-am văzut confirmate la Pompeii de alte tipuri de dovezi. O cerinţă exprimată formal într-o cartă din Spania este aceea ca *duoviri* şi edilii să organizeze jocuri, în parte plătite din banii lor. În limbajul avocăţesc al acelei *lex,* cerinţa este formulată astfel:

> „Toţi ***duoviri***, cu excepţia celor numiţi pentru prima oară după statutul de faţă, sunt ţinuţi, pe parcursul exercitării funcţiei lor, să organizeze o demonstraţie ori un spectacol dramatic pentru Iupiter, Iunona, Minerva şi pentru ceilalţi zei şi zeiţe timp de patru zile, pe durata celei mai mari părţi a zilei, în măsura în care acest lucru este posibil, în conformitate cu deciziile consiliului, şi fiecare dintre ei este ţinut să cheltuiască pentru acel spectacol şi pe acea demonstraţie nu mai puţin de 2 000 sesterţi din propriii lui bani, şi urmează a fi legal ca să fie luaţi şi cheltuiţi din banii publici până la 2 000 sesterţi pentru fiecare ***duumvir***, şi urmează a fi legal ca ei să procedeze astfel, fără a fi traşi la răspundere personal..."

Iată un exemplu tipic de formulare atentă romană: e de observat cum se specifică, în mod expres, că spectacolele urmau să se desfăşoare „pe durata celei mai mari părţi a zilei" (adică nu puteai să scapi cu nişte în- cropeli de-o singură dimineaţă). Este aproape cert, dacă judecăm după piatra de mormânt a lui Aulus Clodius Flaccus, că o clauză similară va fi fost inclusă şi în textul cartei pompeiene.

Constituţiile care au supravieţuit ne indică, de asemenea,

la ce tipuri de probleme se va fi referit şi versiunea pompeiană. Acestea acoperă o paletă largă, de la chestiuni particulare, care ţineau de practici şi proceduri legale (ce cazuri puteau fi judecate la nivel local şi în ce condiţii puteau fi transferate acestea la tribunalele de la Roma), până la dispoziţii pentru orarele întâlnirilor ţinute chiar de *ordo* sau la reguli despre unde se cuvenea să locuiască membrii consiliului (aceeaşi constituţie din Spania preciza cerinţa ca, timp de cinci ani, ei să-şi aibă reşedinţa în oraş sau la cel mult o milă depărtare). Dar e mult mai dificil de ştiut exact cât de asemănătoare vor fi fost precizările respective din documentul pompeian, care s-a pierdut.

O altă clauză din versiunea spaniolă enumeră cu precizie ce asistenţi trebuia să aibă fiecare oficialitate şi cât de mult urmau să fie plătiţi aceştia – în acelaşi stil formalizat juridic:

> „Oricare vor fi ***duoviri***, urmează a fi în dreptul şi în puterea ***duo- viri-lor,*** pentru fiecare dintre aceia, să aibă doi lictori, un slujitor, doi scribi, doi curieri, un secretar, un crainic, un ***haruspex,*** un cântător din flaut... Şi ca plată pentru ei, pentru fiecare dintre aceia care vor fi în serviciul ***duoviri-***lor, să fie următoarele: pentru fiecare scrib, 1 200 sesterţi; pentru fiecare slujitor, 700 sesterţi; pentru fiecare lictor, 600 sesterţi; pentru fiecare curier, 400 sesterţi; pentru fiecare secretar, 300 sesterţi; pentru fiecare ***haruspex***, 500 sesterţi; pentru fiecare crainic, 300 sesterţi.”

Toate acestea nu sunt doar redactate foarte atent. Este de observat că formularea nu lasă nimic neclar în privinţa faptului că acesta era personalul pentru *fiecare duumvir* (deşi o neatenţie tot s-a strecurat: plata pentru cântăreţul din flaut pare să fi fost omisă). În tot cazul, avem aici o imagine vie a rolului îndeplinit de un funcţionar local şi a felului cum se aştepta de la el să şi-o îndeplinească. Prezenţa unui *haruspex* şi a unui cântăreţ din flaut implică îndatoririle religioase ale unui *duumvir* (*haruspex* era cel care cerceta măruntaiele animalelor sacrificate, în căutarea unor semne de la zei – *v.* Capitolul IX). Prezenţa scribului – de departe plătit cel mai bine – şi a secretarului trimit la faptul că o bună

parte a mandatului presupunea mult de scris, deşi faptul că exista şi un crainic arată că informaţia putea fi transmisă şi oral, nu numai în scris. Menţionarea lictorilor, asistenţi care purtau aşa-numitele *fasces,* nişte snopuri de beţe legate laolaltă cu o secure, simboluri ale autorităţii romane oficiale, sugerează faptul că acei *duoviri* erau înconjuraţi, măcar într-o anumită măsură, de pompă şi ceremonial.

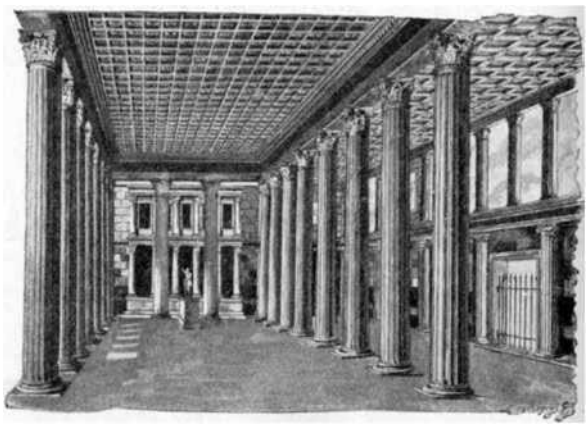
întrebarea este: putem accepta premisa că şi *duoviri-i* pompeieni se bucurau de serviciile unui personal auxiliar identic sau măcar asemănător? Din dovezile scrise care s-au păstrat în oraş sigur nu transpare o asemenea situaţie: dincolo de acel unic „sclav public" angajat în slujba municipalităţii, care apare în tăbliţele lui Iucundus, şi de un grup de patru „secretari", care şi-au semnat numele pe zidul unui han, abia dacă sunt menţionaţi membri ai unui asemenea personal auxiliar. Asta nu dovedeşte însă că nu existau – vorba vechiului clişeu arheologic: „lipsa unei dovezi nu-i totuna cu dovada unei lipse". Chiar şi aşa, e greu să nu suspectezi, pe baza probelor păstrate la Pompeii, că *duoviri-i* de aici lucrau cu un personal auxiliar mult mai restrâns decât cel al omologilor lor de prin alte părţi. Cert este că, dacă ar fi avut un anturaj asemănător celui descris mai sus, numai statul de plăţi ar fi înghiţit aproape trei sferturi din suma plătită de Aulus Clodius Flaccus când şi-a preluat funcţia de *duumvir.*

Dar aici există un element mai important, care trebuie luat în seamă. Nu trebuie uitat că multe dintre concluziile ferme ale istoricilor moderni în legătură cu funcţionarea guvernării locale de la Pompeii sunt formulate nu în funcţie de dovezile descoperite în oraşul propriu-zis ori în împrejurimile sale, ci din documente care se referă la comunităţi diferite, chiar dacă similare. Bineînţeles c-ar putea fi adevărat, aşa cum se afirmă în repetate rânduri, că *ordo* – consiliul – de la Pompeii avea o sută de membri sau că *duoviri-i* şi edilii oraşului purtau ceea ce se numea *toga praetexta* (modelul de togă având o margine purpurie, aşa cum purtau senatorii de la Roma). Este însă doar o presupunere, bazată pe ceea ce se cunoaşte din alte oraşe

asemănătoare.

Poate cel mai contrariant gol informativ din cunoştinţele noastre referitoare la felul în care funcţiona oraşul are ca obiect aspectele practice simple, cotidiene, ale vieţii politice pompeiene. Ce se întâmpla, de exemplu, într-o şedinţă a consiliului decurionilor? Cum îşi petrecea ziua un edil sau un *duumviri* Sau, şi mai simplu: în ce loc se desfăşurau activităţile politice oficiale? O presupunere firească este că majoritatea se desfăşurau în For, dar unde anume, nu ştim. Cele trei clădiri de la capătul de sud-est al pieţei sunt considerate, în mod obişnuit, ca având legătură cu administraţia locală şi marcate, pe multe hărţi moderne, cu denumirile: „Camera consiliului", „Oficiul administrativ" şi „Arhiva" *(v.* Figura 14). Dar singura dovadă în acest sens este amplasarea lor, faptul că nu au nicio altă destinaţie clară şi că membrii consiliului şi celelalte oficialităţi aveau nevoie, cu siguranţă, de un loc unde să se reunească. Un argument, însă, pare imbatabil: chiar şi la Roma, Senatul se reunea, cel mai adesea, într-un templu – şi-atunci, de ce nu şi la Pompeii?

Dezbaterile proceselor puteau foarte bine să se desfăşoare în clădirea impunătoare şi grandios decorată din For cunoscută sub denumirea de Bazilică *(v.* Ilustraţia 70). Probabil că *duumvir*-ul „cu puteri judiciare" prezida lucrările şi-şi făcea cunoscute judecăţile de pe acea platformă supraînălţată de la capătul îndepărtat – deşi faptul că există o bază de statuie chiar în faţa platformei, blocându-i perspectiva, sugerează că



70. Reconstituire a interiorului Bazilicii din For, o clădire impunătoare pentru un oraş relativ mic. Coloanele ofereau un spaţiu convenabil pe care autorii locali de *graffiti* să-şi lase însemnările.

reconstituirea cu pricina este mai puţin plauzibilă decât ar putea părea la prima vedere. În tot cazul, dacă vedem în această punere în scenă un tribunal desemnat permanent sau chiar o adevărată sală de tribunal, nu facem decât să exagerăm timpul consumat cu chestiunile juridice într-un oraş ca Pompeii. Oricât geniu legal vor fi avut romanii, sunt toate şansele ca la Pompeii, la fel ca peste tot în lumea antică, majoritatea disputelor să fi fost reglate – şi majoritatea infracţiunilor pedepsite – fără să fie puse în mişcare mecanismele legale integrale. Se prea poate ca înşişi *duo- viri-i* să fi acţionat de o manieră mai degrabă informală, aşa cum am văzut în picturile din For, unde o dispută oarecare, după toate aparenţele, se regla sub colonadă *(v.* Ilustraţia 28).

Ceea ce ştim cu siguranţă în legătură cu Bazilica este că o mulţime de oameni îşi făceau veacul pe-acolo, de vreme ce a furnizat unul dintre cele mai bogate stocuri de inscripţii de tip *graffiti* descoperite în oraş – sute şi sute. Aproape niciuna dintre acestea nu are vreun iz câtuşi de puţin legal (deşi o scrijelitură conţine maxima: „Orice mică problemă se face mare dacă n-o bagi în seamă”, care ar putea interesa o minte ageră, cu aplecări juridice). Majoritatea sunt de genul bârfelor de stradă cu care ne-am mai întâlnit, printre care şi un cuplet memorabil, în care cineva îi doreşte unui biet ins

pe nume Chios necazuri şi mai mari („ca să-l usture şi mai tare decât îl ustură deja"). Există însă şi un *graffiito* care s-ar putea referi la *duoviri* şi la echipele lor de asistenţi, fie şi sub acoperirea unui joc de cuvinte grosolan: „Dacă ţi-o bagi în el de *accensus*, ţi se pârleşte puţa". În latineşte, *accensus* poate însemna „foc", deci, la prima vedere, e vorba de genul obişnuit de umor deocheat („Dacă ţi-o bagi în el de foc..."). Dar mai există şi un alt sens al cuvântului *accensus*, aşa cum denotă constituţiile urbane romane: înseamnă „slujitor" al unui *duumvir* sau edil. Şi-atunci, nu este un alt gen de glumă, dacă e vorba „să ţi-o bagi" în asistenţii unui *duumviri*

Poate că avem aici o indicaţie despre cum ar trebui să ne imaginăm viaţa publică pompeiană: mai puţin formală şi, totodată, mai puţin familiară decât cea pe care ne-o imaginăm adesea pornind de la o combinaţie de literatură latină cultă, picturi şi romane de secol XIX şi filme istorice despre Antichitatea romană. Este imposibil de reconstituit cu mai multă sau mai puţină precizie o reuniune a consiliului orăşenesc pompeian, fiindcă nu ştim unde sau cu ce frecvenţă se reunea acesta, câţi membri avea sau ce subiecte anume abordau membrii consiliului. (Se ocupau în mod curent să „aranjeze" scrutinurile pentru alegerea *duoviri*-lor, mani- pulându-i pe foştii edili care urmau să candideze? Discutau despre tot ce ţinea de administrarea fermei orăşeneşti sau despre plăţile chiriei cu care rămăsese în urmă Lucius Caecilius Iucundus?) Oricum, e foarte puţin probabil că la respectivele reuniuni participau doar figuri scorţoase, îmbrăcate în togi, care se ridicau să peroreze într-un stil grav şi apăsat, ca nişte conducători ai lumii (probabil că o asemenea imagine are darul de a induce în eroare chiar şi când e vorba despre însuşi Senatul Romei). Mai mult ca sigur, totul se petrecea mai prozaic, mai puţin pompos – mai curând încropit, presupun, chiar şi după standardele noastre.

Acelaşi lucru se poate spune şi despre ce făceau *duoviri*-i şi edilii. Ce-i drept, vor fi existat anumite aspecte ale acelor funcţii care presupuneau ceva pompă şi grandoare. Asta sugerează, cu siguranţă, imaginea pe care o lasă mormântul lui Aulus Clodius Flaccus şi referirile, din alte constituţii

orăşeneşti, la lictori* şi togi elegante. Dar e greu să nu bănuieşti că realitatea cotidiană era, în linii mari, nu chiar atât de grandioasă, ci mai degrabă improvizată, cu lucruri făcute de mântuială. Este uşor de născocit, aşa cum adeseori au făcut istoricii, un program cu ecouri impresionante pentru aceşti mai-mari locali: se trezeau şi primeau clienţi la ora de *salutatio* de dimineaţă, plecau de acasă către For, se ocupau de treburi financiare, semnau contracte, rezolvau litigii, socializau la băi, primeau musafiri la cină... Există anumite dovezi pentru aproape fiecare dintre aceste activităţi (şi, lucru interesant, orele zilei notate pe documentele descoperite la Puteoli arată, într-adevăr, o preferinţă clară pentru abordarea treburilor financiare în prima parte a zilei, de foarte devreme până la mijlocul dimineţii). Dar cât de regulat şi de sistematic era un asemenea program şi cât de profund putem avansa în reconstituirea substanţei celor mai multe dintre aceste activităţi, este o altă poveste. Cât de ocupaţi erau aceşti funcţionari publici, câte ore pe zi petreceau îndeplinindu-şi îndatoririle oficiale, pe câtă experienţă se puteau baza când administrau activităţile orăşeneşti, cum rezolvau chestiunile de ordin legal când mulţi dintre ei aveau prea puţină experienţă juridică (sau deloc) – iată doar câteva dintre curiozităţile nesatisfacute în legătură cu viaţa din Pompeii.

Chipul succesului

Cunoaştem mult mai multe amănunte despre bărbaţii care ocupau funcţiile publice în Pompeii decât ştim despre aspectele practice de zi cu zi ale administraţiei locale. Chiar şi pentru acele vremuri străvechi din care s-au pierdut anunţurile electorale (şi, odată cu ele, numele candidaţilor care voiau să ocupe acele funcţii), tot mai putem reconstitui, în multe cazuri, cine erau *duoviri*-i şi edilii aleşi, inclusiv anii în care a deţinut fiecare funcţia respectivă. întocmirea unei liste pornind de la numele şi datele găsite, de exemplu, pe

* Persoane care însoţeau, în anumite ocazii, pe înalţii demnitari, mergând înaintea lor şi purtând fasciile.

tăbliţele lui Iucundus, de la cele culese din inscripţiile care-i comemorau pe sponsorii lucrărilor de construcţii sau ai spectacolelor cu gladiatori şi de la numele şi funcţiile imortalizate pe pietrele funerare este o treabă migăloasă.

Rezultatul final este că sunt decenii întregi pentru care cunoaştem numele a peste jumătate dintre deţinătorii de funcţii; din perioadele de domnie ale lui Augustus şi Tiberius (în parte, pentru că erau întreprinse atât de multe lucrări de construcţii la Pompeii), numărul celor cunoscute se ridică la cel puţin trei sferturi. Unele dintre acestea rămân doar atât – nişte nume. Pe altele, reuşim să le cunoaştem mult mai îndeaproape: întrezărim câte ceva din realizările şi aspiraţiile lor personale şi din felul în care au preferat să fie rememoraţi. Şi câteodată, foarte rar, unui nume putem chiar să-i asociem şi un chip.

Aceşti deţinători de funcţii se conformau unei anume tipologii. Nu toată lumea din Pompeii va fi fost eligibilă pentru a candida în alegeri – nici măcar toţi cetăţenii liberi. Presupunând că Pompeii era organizat la fel ca multe alte oraşe din lumea romană, celor care se ofereau să devină edil sau *duumvir* li se cerea în mod formal să fie bărbaţi adulţi, născuţi cetăţeni liberi, persoane respectabile şi bogate. Asta însemna, de exemplu, că niciun fost sclav nu putea deţine o funcţie publică de acest nivel. Un sclav căruia stăpânul cetăţean roman îi acorda libertatea devenea el însuşi cetăţean şi putea vota în alegeri – o strategie de integrare aproape fără seamăn printre societăţile sclavagiste. Dar abia la generaţia următoare, pentru că fiii lor nu se loveau de o asemenea restricţie, membrii familiei unui fost sclav puteau începe să joace un rol de oameni completamente liberi în administraţia locală. înseamnă şi că săracii nu numai că erau descurajaţi de a candida la funcţii prin diversele obligaţii pe care le presupuneau acestea (cum ar fi putut să-şi permită să plătească taxa de înscriere, darmite să organizeze evenimentele comunitare aşteptate de la ei?), dar şi că erau împiedicaţi formal să se prezinte în alegeri, printr-o cerinţă minimă de condiţie înstărită: în alte oraşe, un minimum general acceptat era de 100 000 de sesterţi. Existau şi reguli

care excludeau o multitudine de profesii considerate nepotrivite, cum ar fi actorii, şi stabileau şi o vârstă minimă necesară pentru deţinerea unei funcţii. La Pompeii, nimeni nu avea voie să devină edil dacă nu avea cel puţin douăzeci şi cinci de ani, poate chiar treizeci.

Chiar şi aşa, tot rămânea loc pentru o mare diversitate printre deţinătorii de funcţii: de la cei care probabil că abia dacă îndeplineau cerinţa unei avuţii minime până la oameni cu o avere considerabilă; de la membrii aristocraţiei funciare locale până la noii îmbogăţiţi. Familia lui Aulus Umbricius Scaurus, aşa cum am văzut, făcuse avere doar de puţin timp, din afacerea cu *garum.* Numele lui Caius Iulius Polybius trimitea la faptul că familia lui avea în ascendenţă un sclav al casei împăratului. Alţii, ca Marcus Holconius Rufus, asupra căruia ne vom apleca imediat, aparţineau familiilor de vază de la Pompeii, ale căror averi se acumulaseră de-a lungul generaţiilor, în principal din proprietăţile funciare pe care le deţineau.

Alte generaţii, de astă dată de istorici, au căutat tipare în aceste vari- aţiuni. Putem, de exemplu, să definim perioade în care noii îmbogăţiţi au devenit mai de vază? După cutremur, eventual? În ciuda unui volum enorm de muncă (şi de ingeniozitate), singura concluzie fermă este una prea puţin surprinzătoare. Unele familii vechi au fost fruntaşe în ierarhia urbană de la începutul secolului I î.e.n. până la erupţie. De-a lungul acestei perioade de peste un secol şi jumătate, membri ai unor familii ceva mai noi au ajuns adesea în funcţii publice, devenind edili şi *duoviri* cam în 50% din cazuri, însă rar s-a întâmplat ca unii dintre aceştia să fi căpătat câte un loc permanent şi în rândurile elitei. Cu alte cuvinte, era o societate mixtă, dar tot averile cu tradiţie primau.

Când şi când, mai găsim câte un intrus, respectiv câte un *duumvir* care provenea din afara comunităţii locale. O asemenea situaţie venea să încalce regula privind apartenenţa la comunitate, dar nu trebuia nicidecum să provoace îngrijorări localnicilor, pentru că funcţionarul respectiv era fie împăratul însuşi, fie vreun prinţ din familia

imperială. Caligula a fost *duumvir* la Pompeii de două ori: o dată în anul 34 e.n., în timpul domniei lui Tiberius (când era, dacă mai conta, mult mai tânăr decât vârsta minimă cerută pentru a putea lua în primire funcţia) şi altă dată după şase ani, când ajunsese deja împărat. De fapt, când a fost asasinat, în ianuarie 41 e.n., Caligula se găsea la jumătatea mandatului de *duumvir quinquennalis* la Pompeii. Se pare că nu-şi făcea nimeni iluzia că el s-ar fi ocupat concret de vreuna dintre îndatoririle practice ale duumviratului, fiindcă, în ambele cazuri, a existat un „prefect cu puteri judiciare" în plus, care era chemat să acţioneze – cum în mod explicit se afirma într-o inscripţie – în numele împăratului. Funcţia de „prefect" s-a dovedit un substitut la îndemână şi în alte situaţii. Anumiţi bărbaţi cu experienţă – consideraţi capabili şi de încredere – au fost numiţi *praefecti* după răzmeriţa din Amfiteatru şi după cutremurul din anul 62 e.n., ei având sarcina de a prelua frâiele şi de a interveni în situaţii de urgenţă.

Cum va fi fost aranjat duumviratul lui Caligula? Şi de unde va fi venit iniţiativa, de la palatul imperial sau chiar de la Pompeii? O teorie spune că introducând un împărat sau prinţ în guvernarea locală, fie şi într-o calitate onorifică, autorităţile centrale de la Roma căutau să preia, într-o anumită măsură, controlul asupra treburilor oraşului. Cu alte cuvinte, era fie o pedeapsă, fie o tentativă de salvare după câte o criză în administrarea urbei. Oricât de greu ar fi să ni-l imaginăm pe nebunul de Caligula fiind – indiferent de situaţie – un ajutor, şi nu o piedică, poate că prezenţa imperială, fie şi numai cu numele, făcea mai simple verificarea şi intervenţia guvernării centrale în treburile oraşului. Pare mai plauzibil, însă că introducerea unui nume imperial pe lista celor aleşi în funcţia de *duoviri* era considerată o mare onoare pentru oraş, drept care iniţiativa le va fi aparţinut pompeienilor. Acordul lui Caligula şi acceptarea funcţiei de către el, ca împărat, vor fi fost rezultatele unor negocieri amănunţite între conducerea pompeiană şi oficialităţile palatului – nu cu mult diferite, bănuiesc, de protocoalele complicate care stau în spatele

vizitării unei petreceri şcolare de către un „membru al familiei regale” britanice.

Tot onoarea constituia miza şi în cazul câtorva numiri extraordinare ca membru al consiliului orăşenesc. Un băieţel pe nume Numerius
Popidius Celsinus a căpătat calitatea de membru „fără plată” al celebrului *ordo*, la vârsta de numai şase ani, pe motiv că reconstruise templul zeiţei Isis pe propria lui cheltuială. Cel puţin aşa pretinde o inscripţie – probabil că tatăl său, fost sclav, a făcut lucrarea, invocând numele fiului, pentru a-i netezi acestuia calea de accedere în elita locală. Un alt consilier precoce a fost un tânăr membru al unei familii stabilite ferm, de multă vreme, în lumea bună pompeiană, al cărei loc de îngropăciune a fost descoperit la Scafati. Decimus Lucretius Iustus a fost admis ca membru al consiliului, tot fără plată, la vârsta de numai opt ani – a şi murit la treisprezece. Aproape cert, asemenea „membri onorifici” nu se bucurau de drepturi depline în consiliu. Documente care provin din alte părţi ale lumii romane indică faptul că se poate foarte bine să fî existat mai multe ranguri de consilieri; unii dintre aceştia nu aveau dreptul de a vorbi în timpul discuţiilor. În tot cazul, chiar şi o mână de membri aflaţi la vârsta prepubertăţii constituie o adăugire cel puţin surprinzătoare la imaginea pe care o avem în ceea ce priveşte *ordo*.

Edili, *duoviri*, consilieri – aceşti oameni erau vârfurile absolute ale societăţii pompeiene ca influenţă, bogăţie şi putere. Formau clasa conducătoare de la nivelul urbei – sau „clasa decurială” (de la „decurion”, care însemna consilier), aşa cum sunt adeseori numiţi în prezent. Chiar şi aşa, toţi aceşti mahări locali erau mult în urma sforarilor bogaţi din capitala Imperiului. O avere situată în jurul sumei de 100 000 de sesterţi (dacă acesta era nivelul obişnuit la Pompeii) era una destul de substanţială, începând cu domnia lui Augustus, era nevoie de un milion de sesterţi, aşadar de o avere de zece ori mai mare, pentru a te putea califica pentru postul de senator al Romei – funcţia publică de la vârful absolut al ierarhiei sociale romane. E limpede că mulţi dintre

senatorii romani îşi aveau originile în oraşele provinciale din Peninsula Italică. Dar nu există nici măcar un singur senator despre care să ştim cu certitudine că provenea din Pompeii sau dintr-o familie pompeiană; vor fi deţinut ei, senatorii de la Roma, *viile* atrăgătoare la ţărmul mării, în împrejurimile oraşului Pompeii, dar nu aici era patria lor ancestrală.

Asta nu înseamnă că nu existau, la Pompeii, cetăţeni cu influenţă şi conexiuni în universul aparte al capitalei Imperiului. După ce câştigaseră cetăţenia romană ca urmare a Războiului Social şi înainte ca domnia unui singur om să fi fost instaurată de cel dintâi împărat – Augustus (31 î.e.n.-l4 e.n.) – şi să fi fost eliminate alegerile democratice de până atunci din capitală, pompeienii erau eligibili pentru a vota la Roma,

deopotrivă în scrutinuri şi la facerea legilor – dacă se oboseau să călătorească până acolo, bineînţeles. În cea mai mare parte, erau înrolaţi în acelaşi grup de votanţi („tribul Menenilor”) pe care-l citau în continuare în titulaturile formale („Aulus Umbricius Scaurus, fiul lui Aulus, din tribul Menenilor”), chiar şi la multă vreme după ce votul propriu-zis căzuse în desuetudine. Dar unii dintre ei aveau legături mai puternice cu centrul puterii romane, aşa cum reiese dintr-o analiză mai atentă a carierei unei singure figuri pompeiene proeminente. Este vorba despre Marcus Holconius Rufus, de cinci ori *duumvir*, dintre care de două ori „cincinal”, care a trăit în vremea domniei lui Augustus. Departe de a fi fost un membru tipic al consiliului, aparţinea unei familii vechi, cunoscute pentru vinul pe care-l producea (viţa-de-vie „horconică” sau „holconică” este menţionată de Pliniu cel Tânăr ca fiind o specialitate locală). Este considerat, probabil, cel mai puternic pompeian despre care avem informaţii substanţiale – unul care a marcat puternic istoria oraşului său.

Statuia de marmură în mărime naturală reprezentându-l pe Marcus Holconius Rufus, aflată acum la Muzeul de Arheologie din Napoli, se înălţa odinioară la o întretăiere de străzi de pe *Via delVAbbondanza*, în- tr-un loc unde aceasta se lăţea cel mai mult (aproape cât să formeze o mică*piazza*), în faţaTermelor Stabiane, lângă un arc de

mari dimensiuni, care ocupa toată lăţimea drumului şi va fi purtat statui reprezentând alţi membri ai familiei sale *(u* Ilustraţia 71). Ansamblul nu se afla prea

71. Marcus Holconius Rufus, unul dintre cei mai de vază cetăţeni ai oraşului Pompeii, imortalizat aici prin statuia sa din faţa Termelor Stabiane. Pare suficient de impunător pentru a fi împărat. De fapt, capul statuii probabil că *fusese* recioplit dintr-un portret-cap al împăratului Caligula.

departe de For, unde tronau cele mai multe chipuri cioplite ale notabilităţilor pompeiene şi ale mărimilor imperiale, fiind instalate acolo de consiliul orăşenesc, din recunoştinţă (sau în virtutea unor calcule atente): împăratul şi rudele sale ocupau poziţiile de frunte din *piazza*> iar localnicii erau astfel amplasaţi, de-o parte şi de alta, încât să nu eclipseze familia imperială. Dar Holconius Rufus va fi ieşit în evidenţă prin simplul fapt că statuia lui fusese amplasată separat de ale celorlalţi – şi probabil că tocmai această amplasare distinctă a ajutat la supravieţuirea ei. Operaţiunile de salvare, întreprinse de romani după erupţie, par să se fi concentrat pe statuile din For, aceştia lăsând în urmă foarte puţine care să fie descoperite de arheologii moderni. Recuperatorii l-au scăpat din vedere pe Holconius Rufus, aşezat ceva mai departe de grupul principal, dar nu foarte departe, pe strada mare.

Personajul înfăţişat de sculptură este un distins comandant militar, înveşmântat în mantie şi purtând o platoşă complicată, în mâna dreaptă ţinând, la origini, o sabie. Când a fost găsită statuia, în anii 1950, încă se mai vedeau semne clare de vopsea: mantia fusese cândva roşie, tunica de sub platoşă – albă cu o margine galbenă, iar încălţările – negre. Ca piesă arheologică, e splendidă. Singurul element care nu se potriveşte armoniei ansamblului este capul, care parcă ar fi puţin prea mic pentru corp. Într-adevăr, nu-şi are locul acolo. Capul pe care îl vedem astăzi este un substitut, poate înlocuindu-l pe cel original, deteriorat în cutremurul din anul 62 e.n. (cel puţin, aşa se bănuieşte). O examinare atentă a demonstrat că nu a fost făcut de la bun început pentru statuia respectivă, ci a fost sculptat ulterior, dându-i-se trăsăturile lui Holconius Rufus şi fiind reaşezat deasupra gâtului statuii.

Aşadar, al cui portret-cap a suferit umilinţa de a fi fost remodelat în această variantă antică de furt de identitate? O idee foarte ingenioasă este aceea că statuii lui Holconius Rufus i-a fost înlocuit capul cu un altul, care aparţinuse unei statui a fostului împărat Caligula, devenit surplus

inutilizabil după asasinarea sa din anul 41 e.n. Pe lângă faptul că e foarte probabil ca municipalitatea să fi comandat o statuie a lui Caligula, date fiind cele două perioade în care fusese *duumvir* în administraţia oraşului, arheologii care au cercetat îndeaproape capul reutilizat sunt convinşi că pot detecta câteva urme inconfundabile ale coafurii fostului împărat, păstrate în portretul altminteri pe de-a întregul remodelat. Nouă, celor de azi, ideea reciclării capului statuii unui împărat căzut în dizgraţie, pentru a completa statuia lui Holconius Rufus, ni se pare vag ridicolă, dar practica „schimbării capetelor" se dovedeşte, în realitate, surprinzător de comună printre statuile-portrete din lumea romană.

Dedesubtul statuii propriu-zise, încă vizibilă pe piedestalul din faţa Termelor Stabiane, se află o inscripţie care enumeră principalele funcţii deţinute de cel reprezentat. Acolo se vede faptul că a îndeplinit, în repetate rânduri, funcţia de *duumvir* pompeian. Scoasă în evidenţă este şi o funcţie de „tribun militar la cererea poporului". Postul de tribun militar era unul bine stabilit în armata romană, rezervat tinerilor cu vocaţie ofiţerească. Dar ce însemna „la cererea poporului"? Formula pare a se referi nu la un rang militar propriu-zis, ci la o funcţie onorifică atribuită de împăratul Augustus anumitor persoane, la recomandarea comunităţilor locale – de unde şi „la cererea poporului". Aceasta venea la pachet cu atribuirea calităţii formale romane de „cavaler" (următorul rang, după cel de senator, ca prestigiu) – dătător de satisfacţii celui care-l primea şi util împăratului însuşi, din alte puncte de vedere. Biograful roman Suetoniu scria despre această iniţiativă a împăratului în cartea sa despre *Viaţa lui Augustus*: „Scopul său era să menţină în funcţiune o sursă constantă de bărbaţi de condiţie respectabilă" – şi ar fi putut adăuga: de o loialitate constantă.

Această onoare presupunea, cu destulă certitudine, un anumit contact direct cu împăratul sau cu cei apropiaţi acestuia. Pentru că inscripţia menţionează şi faptul că

Holconius Rufus era „protector al coloniei”, calitate semioficială în care probabil că intervenea, în numele oraşului, pe lângă puterea de la Roma (protectorul ar fi putut aranja, de exemplu, ca un împărat sau prinţ din familia imperială să deţină funcţia de *duumvir* la nivel local). În fine, era şi „preot al lui Augustus” la Pompeii. încă dinainte ca primul împărat să moară, loialul Holconius Rufus i-a organizat acestuia, în micul oraş de provincie, o gamă întreagă de onoruri cu tentă religioasă, aproape ca şi cum Augustus ar fi fost deja zeu.

Privind statuia cu mai multă atenţie, ne dăm seama de sensul vestimentaţiei militare. Nu avem niciun motiv să credem că Holconius Rufus va fi fost vreodată militar. Platoşa complicată are darul de a reaminti vizual tribunatul său militar, unul prestigios, dar necombatant. Pentru privitorii familiarizaţi cu monumentele din cetatea Romei, era doar o frumoasă trimitere, chiar dacă uşor exagerată, la una dintre construcţiile cele mai noi şi mai fastuoase ale împăratului, aşa-numitul For al lui Augustus. Acel ansamblu vast din mijlocul Romei, înţesat de statui, decoraţiuni grafice şi suprafeţe acoperite cu marmură colorată sclipitoare, avea ca element principal un templu

dedicat lui Marte Răzbunătorul — un memento, dacă mai era nevoie de aşa ceva, al faptului că Marte, zeul războiului, îi pedepsise pe cei care-l asasinaseră pe Iuliu Cezar, unchiul şi tatăl adoptiv al lui Augustus. Statuia originală a zeului, cea din Forul lui Augustus, nu s-a păstrat. Dar, dintr-o multitudine de variante şi copii ale ei, putem fi siguri că modelul platoşei lui Holconius Rufus îl copia pe cel al platoşei lui Marte. Cu alte cuvinte, mai-marele nostru pompeian stătea pe soclul acela înveşmântat precum chipul sculptat al unuia dintre protectorii divini ai lui Augustus.

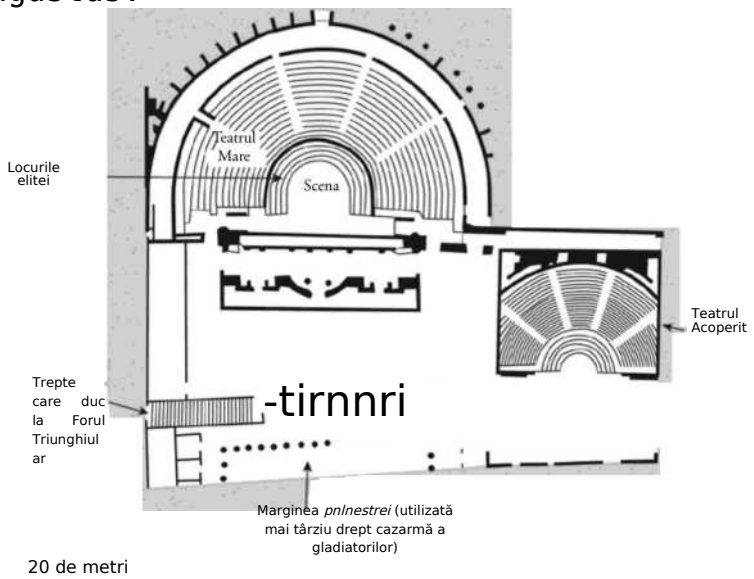


Figura 16 – Planul Teatrului Mare şi al împrejurimilor acestuia. Teatrul Mare a fost reconstruit şi lărgit de Marcus Holconius Rufus, în concordanţă cu politicile regimului augustan. Elita bărbătească ocupa locurile din faţă, despărţite cu grijă de cele ale oamenilor de rând din spatele lor. Alături de această clădire se află şi Teatrul Acoperit, şi *palaestra* folosită de gladiatori în ultimii ani ai existenţei oraşului *(v.* Ilustraţia 94), iar deasupra este Forul Triunghiular, cu vechiul Templu dedicat Minervei şi lui Hercule.

Poate că nu trebuie să surprindă faptul că Augustus este reflectat într-o serie de lucrări de construcţii sponsorizate de Holconius Rufus din calitatea sa de *duumvir.* Ştim că a demarat, a treia oară când a deţinut funcţia, nişte lucrări de renovare în templul lui Apollo – construind pe verticală. O inscripţie care s-a păstrat afirmă că el şi colegul său de duumvirat i-au plătit proprietarului construcţiei de alături (care probabil că ridicase obiecţii)

3 000 de sesterţi, ca recompensă pentru faptul ca noul zid al templului învecinat îi bloca lumina. Mai târziu, împreună cu Marcus Holconius Celer (fratele sau fiul său), a pus bazele unei scheme de îmbunătăţiri mult mai vaste şi mai costisitoare în vechiul Teatru Mare, ridicat în secolul II î.e.n. *(u* Figura 16). Alte inscripţii, probabil amplasate iniţial deasupra intrărilor principale în edificiu, informau că Holconii construiseră „pe cheltuiala lor galeria acoperită, boxele şi sala de spectacol".

Această scurtă enumerare nu ne dezvăluie adevăratul impact al modificărilor. Pe lângă faptul că numărul de locuri a fost mărit, iar galeria acoperită, odată refăcută, a devenit elementul despărţitor dintre locurile noi de la nivelurile superioare ale gradenelor (atribuite săracilor, sclavilor, poate şi femeilor) – la care se ajungea direct din afara clădirii, pe nişte scări, trebuie spus, părăginite – şi locurile preferenţiale de mai jos, rezervate bărbaţilor de vază ai oraşului. Era, cu alte cuvinte, o renovare în perfect acord cu politica împăratului Augustus de a face în aşa fel încât spectatorii din teatru să fie atent separaţi în funcţie de rangul social – o segregare la care nu se ajungea, precum în teatrele moderne, pe calea preţului biletelor, ci prin lege. Nu e nicio coincidenţă faptul că, alături de alte inscripţii realizate în onoarea lui Holconius Rufus şi apoi instalate în incinta teatrului, era şi una care-l onora pe împăratul Augustus.

Avem aici un bun exemplu pentru felul în care dorinţele împăratului şi schimbările politice impuse de el în centrul lumii romane erau transmise către locuri precum Pompeii, prin intermediul unor oameni ca Holconius Rufus – care aveau câte un picior în ambele taberele, cum ar veni. Este şi o frumoasă ilustrare a felului în care succesul unei familii se transmitea de-a lungul generaţiilor. Se poate spune că, dacă Holconius Rufus a sperat ca îmbunătăţirile costisitoare aduse teatrului de el – şi de celălalt Holconius, Celer – să garanteze prestigiul familiei Holconiilor în viitor, n-a prea avut motive să fie dezamăgit. Unul dintre cei care aspirau să devină *duoviri* în ultimele alegeri prin care

oraşul avea să treacă vreodată se numea Marcus Holconius Priscus şi era, cel mai probabil, nepotul sau strănepotul său.

Elita masculină – şi nu numai?

Rămâi uşor cu impresia, din tot felul de afişe electorale, inscripţii cu binefaceri si liste de *duoviri* si edili, că doar elita masculină conta la Pompeii. În anumite sensuri şi formal vorbind, chiar aşa şi era: numai un bărbat liber, care poseda o avere corespunzătoare, putea să acceadă la una dintre acele funcţii majore; în schimb, niciun fost sclav – oricât de bogat ar fi fost el – şi nicio femeie – oricât de capabilă, de ambiţioasă ori de nobilă – nu ar fi putut accede la aceste funcţii. Şi totuşi, există o mulţime de aluzii la faptul că alte grupări de cetăţeni, mai mult sau mai puţin oficial recunoscute, din eşaloanele inferioare ale ordinii sociale formalizate, puteau să aibă – şi chiar aveau – o influenţă asupra vieţii publice din Pompeii. Şi există dovezi ferme ale influenţei unor femei de frunte în ceea ce constituia nucleul propriu-zis al oraşului.

Să revenim, pentru o clipă, la locul familial de îngropăciune recent descoperit la Scafati, lângă Pompeii. Cel mai distins dintre membrii familiei comemoraţi acolo (probabil Decimus Lucretius Valens, deşi numele nu i s-a păstrat) era, la fel ca Marcus Holconius Rufus, cavaler („ecvestru”) roman; acest rang îi fusese acordat de împăratul Tiberius. Sponsorizase cu mare generozitate, pe plan local, nişte jocuri cu gladiatori şi – cum ne aşteptăm deja –, „ca răsplată pentru această mărinimie”, după cum afirmă textul inscripţiei, consiliul orăşenesc decretase înălţarea, pe cheltuiala publică, a unei statui care să-l reprezinte călare, precum şi organizarea unor funeralii (deşi cuvântul respectiv s-a pierdut), atribuirea unui loc de îngropăciune şi rostirea unui discurs funebru.

Nicio surpriză până aici. Dar inscripţia nu se rezumă la atât, ci înregistrează şi alte onoruri acordate răposatului. *Augustales* (poate şi vreo altă grupare, pentru că, lucru de-a dreptul frustrant, următorul cuvânt nu a supravieţuit) au votat pentru el dreptul la *statuae pedestres,* adică să i se ridice statui permanente, în mărime naturală, aşa cum au votat şi asistenţii augustalilor, laolaltă cu *nates* şi *scabiliari.* Gruparea *forenses* – cu care ne-am întâlnit deja – i-a votat „scuturi" (adică să-i fie reprezentată efigia pe scuturi). E mai dificil de spus cine erau acei *nates* şi *scabiliari*. Bănuiala cea mai plauzibilă este că *scabiliari* erau cei care acţionau „clămpă- nitorile" în teatru, presupunând că termenul avea de-a face cu latinescul *scabellum*, care desemna un fel de castaniete mari, acţionate cu piciorul, adeseori folosite în pantomime. Dacă aşa este, atunci *nates* puteau fi vânzătorii de perne pentru şezut – o marfa de dorit, dacă urma să stai ore întregi pe locurile tari, de piatră. Dar aceasta este, în mare măsură, o deducţie, dat fiind unicul sens atestat al cuvântului latinesc *natis-nates* pe care-l avem, şi anume: „buci".

Dar, indiferent de cine erau aceste grupări şi pe cine reprezentau, e clar, cel puţin, că existau multe asemenea organizaţii în oraş, în plus faţă de consiliul orăşenesc, ele având nu doar interesul de a onora un cetăţean de frunte, ci şi structurile instituţionale în care să ia decizia de a proceda în acest fel (şi de a urmări punerea în aplicare a deciziei), plus, evident, banii necesari concretizării ei. La fel ca listele găsite pe monumentul funerar ridicat în memoria lui Lucretius Valens, alte două asemenea liste, una datând cu siguranţă din anii 40 î.e.n., vorbesc despre „înainte-şezători" şi „asistenţi" – un amestec de sclavi, foşti sclavi şi oameni liberi – care erau mai-mari peste un fel de asociaţie locală din oraş, probabil însărcinată să aibă grijă de răspântiile de drumuri şi de altarele care se găseau în multe asemenea locuri. În altă parte, găsim şi o referire la un aşa-numit „District rural suburban al augustanilor norocoşi", care nu numai că avea propriii săi funcţionari, ci întreprindea şi acţiuni de binefacere, plătind

pentru construirea unora dintre gradenele din teatru. Unii savanţi au presupus că era vorba despre un district de votare din zona rurală, care se dezvoltase către funcţii suplimentare, sociale şi instituţionale. Dar faptul că pare să fi fost reorganizată în anul 7 î.e.n. le-a sugerat altora că rolul organizaţiei va fi fost oarecum diferit. Pentru că, exact în acelaşi an, împăratul Augustus a reorganizat asociaţiile de vecinătate locală de la Roma, transformându-le parţial în organizaţii de loialitate aservite chiar împăratului. Să fi existat vreo influenţă, vreo iniţiativă dinspre Roma, în spatele acestui „District rural suburban al augustanilor norocoşi"? Cu siguranţă, aşa cum vom vedea în Capitolul IX, adorarea de inspiraţie religioasă a împăratului roman la Pompeii se adresa unor grupări organizate ale rezidenţilor mai degrabă umili ai oraşului.

Destul de predictibil, de îndată ce coborâm sub nivelul celor din *ordo*, probele se subţiază foarte mult, şi devine încă şi mai greu de stabilit exact cu ce se ocupau aceste grupări sau cum se constituiau ele şi, în plus, cât de „oficiale" erau. Putem bănui, de exemplu, că existau anumite diferenţe de statut între „vânzătorii de perne pentru şezut" (dacă erau, într-ade- văr, aşa ceva) şi *forenses.* Dar care erau aceste diferenţe? Unele grupări erau chiar la periferia legalităţii. Tacit relatează că o reacţie a guvernării romane faţă de răzmeriţa din Amfiteatru a fost să desfiinţeze „adunările lor ilegale". Care erau acestea?

Oricât de impenetrabile erau aceste grupări, problema importantă nu e totuşi aceea că existau în oraş organizaţii formate din oameni cărora nu le era îngăduit să facă parte din *ordo.* Este aceea că ele par să fi funcţionat după principii asemănătoare celor ale membrilor elitei locale, rezultând, câteodată, recompense asemănătoare. De exemplu, binefacerile jucau un rol important şi la nivelul acesta – indiferent dacă era vorba despre

ridicarea de statui sau despre renovarea unui teatru. Cultura de la Pom- peii se baza pe *donaţii*, la toate nivelurile. Funcţiile publice de orice fel presupuneau dărnicia manifestată public.

Poate cea mai importantă dintre aceste grupări era cea formată din aşa-numiţii *Augustales*, una dintre asociaţiile care au votat pentru onorarea lui Decimus Lucretius Valens şi care putea foarte bine să treacă drept un fel de *ordo* pentru foşti sclavi. Dovezile existenţei acestei grupări la Pompeii sunt foarte fragmentare: avem nenumărate probe în legătură cu membrii ei luaţi individual, în schimb foarte puţine despre ce făceau ca organizaţie aceşti *Augustales.* O dată în plus, tabloul general depinde de punerea laolaltă a informaţiilor pe care le avem din alte oraşe italice. Denumirea sub care se prezentau este fără echivoc: erau implicaţi în cultul religios al lui Augustus şi în cele ale succesorilor săi, dar nu constituiau, în sensul restrâns al termenului, o „preoţie" specializată. În majoritatea cazurilor, îi găsim angajaţi în organizarea de banchete, în renovarea unor clădiri sau chiar plătind o taxă de intrare, pentru a deveni membri ai grupării – la fel cum se întâmpla şi în cazul *ordo.*

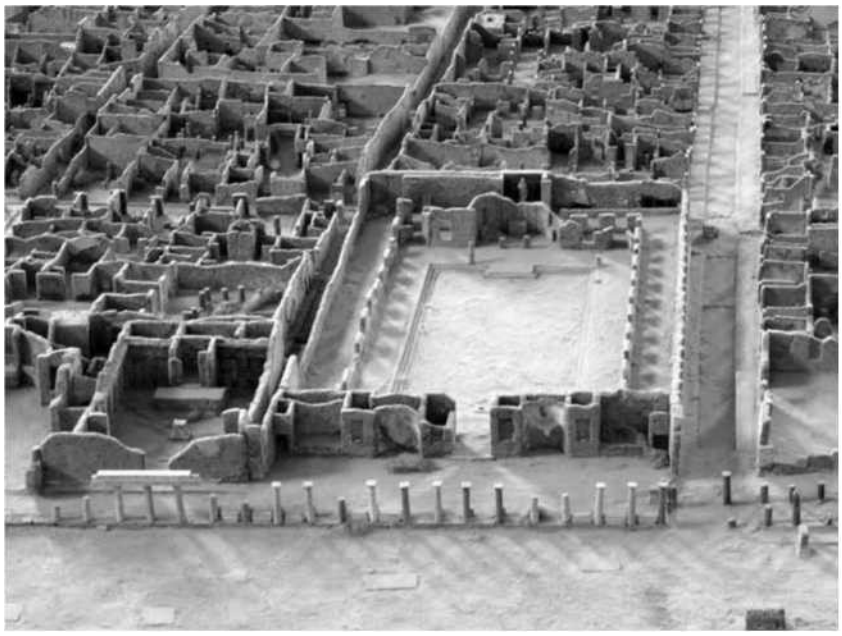
Monumentele funerare de mari dimensiuni ale unora dintre cei comemoraţi ca fiind *Augustales* în cimitirele din jurul oraşului indică faptul că era vorba despre pompeieni familiarizaţi cu averea şi puterea. Dintre acestea, monumentul dedicat lui Caius Calventius Quietus (aproape cert un fost sclav) purta o inscripţie lăudăroasă: „dată fiind generozitatea lui", i se conferise, „prin hotărârea consiliului şi cu acordul poporului", un *bisellium* – un loc special şi onorific în teatru, care li se atribuia bărbaţilor de frunte ai oraşului *(v.* Ilustraţia 72). Nu putem şti astăzi ce aveau

72. Acest mormânt al unui fost sclav, construit, aşa cum se obişnuia, de-

a lungul unuia dintre drumurile care ieşeau din oraş, este o mândră ilustrare a onorurilor civice de care s-a bucurat Caius Calventius Quietus. Cu greu se poate face distincţie între monumentele funerare ale vechilor aristocraţi pompeieni şi cele ale noilor îmbogăţiţi.

de spus cei asemenea lui Marcus Holconius Rufus, membri vechi ai elitei pompeiene, despre unul precum Caius Calventius Quietus. Dar în moarte, cel puţin, nimic nu-l deosebeşte pe acesta din urmă de membrii celor mai vechi familii de proprietari funciari. Oricât de ferm ierarhizată va fi fost acea societate, căile către prestigiu erau mai variate la Pompeii decât ar putea părea la prima vedere, chiar şi pentru cei din afara mediului decurialilor.

Dar cea mai mare surpriză, în această lume ierarhizată a bărbaţilor, se iveşte chiar din For. Cea mai mare clădire din zonă, care se înalţă în colţul de sud-est al pieţei, a fost construită în timpul domniei lui Augustus *(u* Figura 14, Ilustraţia 73). Destinaţia ei a făcut obiectul multor controverse, ca şi a celorlalte clădiri din For: piaţă de alimente, piaţă de sclavi, sală multifuncţională? Cel puţin, e clară inspiraţia care a stat la baza ei. Am văzut deja că două dintre statuile de pe faţada clădirii erau copii ale unora din Forul lui Augustus, de la Roma. Cadrele uşilor, din marmură cioplită, decorate cu suluri de acant, reflectă stilul contemporan din capitală şi sunt foarte apropiate de cele de pe un alt monument augustan



73. Clădirea Eumachiei, aşa cum este înfăţişată de această machetă amănunţită din secolul XIX, expusă la Muzeul de Arheologie din Napoli. În dreapta, se vede *Via dellAbbondanza*; în centru, este curtea descoperită, parte a terenului donat de Eumachia; jos, o porţiune din colonada Forului.

mult-evocat, *Ara Pacis* – Altarul Păcii. Anumiţi istorici de artă au comparat felul în care e concepută cu cea a unui portic ridicat la Roma de soţia lui Augustus, împărăteasa Livia.

74. Statuia Eumachiei din clădirea întemeiată de ea în For. Este instructiv să ne amintim că această femeie înveşmântată modest era capabilă să finanţeze construcţia unuia dintre cele mai mari edificii din oraş.

Comparaţia este una potrivită, şi nu dintr-un singur punct de vedere. Pentru că această construcţie, cunoscută sub denumirea de Clădirea Eumachiei, a fost şi ea rezultatul acţiunii unei femei. Inscripţiile de deasupra celor două intrări declarau că Eumachia, o preoteasă din oraş, fiica unei familii de frunte, al cărei soţ făcea parte dintr-o altă familie de frunte, o ridicase „în numele ei şi al fiului ei... pe cheltuială proprie”. Statuia îi fusese instalată la un capăt al clădirii *(v.* Ilustraţia 74), pentru ea plătind asociaţia piuarilor (de unde şi fantezia că întregul ansamblu va fi fost o sală a curăţitorilor de textile). Nu ştim aproape nimic despre Eumachia şi nu putem decât bănui care vor fi fost multitudinea de circumstanţe care au determinat-o să ridice acest monument, şi diversele

niveluri la care va fi fost implicată activ în conceperea şi proiectarea lui. Cel mai probabil, încerca să-şi ajute fiul să avanseze în carieră. Dar un lucru e cert: produsul finit e ştampilat cu numele ei, aproape la fel de ferm cum teatrul este asociat cu numele lui Holconius. Eumachia este aici expresia modului prin care cultura capitalei îşi croia drum către Pompeii. Şi nu era unica femeie care întreprindea astfel de acţiuni de binefacere. O inscripţie descoperită în For afirmă clar că şi o altă clădire de acolo era tot opera unei preotese, o anume Mamia.

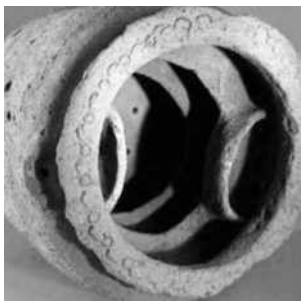
Nu e însă cazul ca, bazându-ne pe aceste două exemple, să supraestimăm puterea pe care o deţineau femeile în Pompeii. A fî preoteasă, chiar dacă era tot o funcţie publică, nu era totuna cu a fi *duumvir.* Nici măcar actele de binefacere la scară mare nu confereau în mod automat o putere formalizată. Acestea fiind zise, trebuie subliniat că Eumachia exemplifica diferitele căi pe care se ajungea la un statut de proeminenţă la nivelul oraşului. Era, şi ea, un „chip al succesului”.

CAPITOLUL VII PLĂCERILE TRUPULUI:

MÂNCARE, VIN, SEX ŞI BĂI

Rozătoare ca aperitive ?

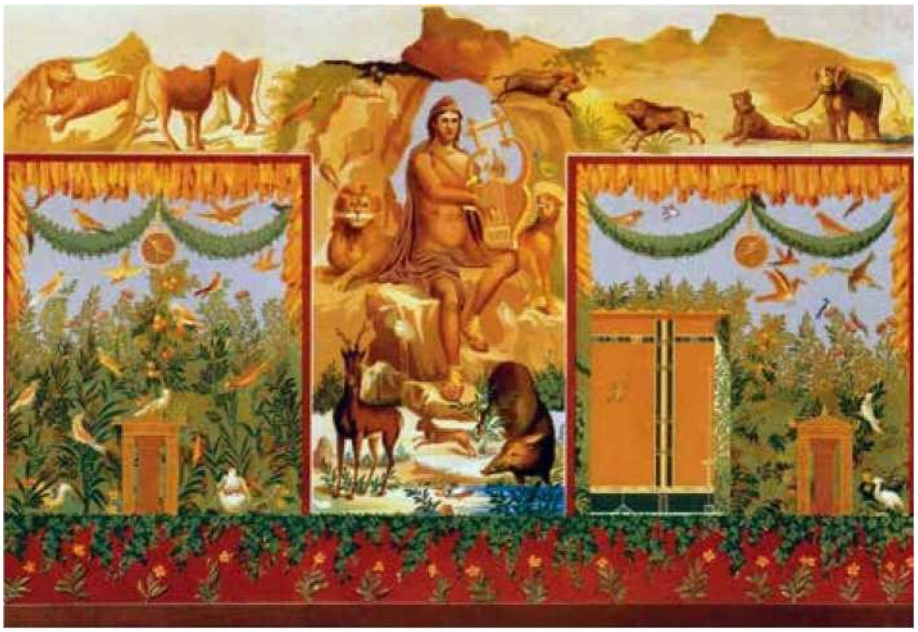
Un obiect curios de ceramică, dezgropat la mijlocul anilor 1950 într-o casă mică, situată nu departe de Amfiteatrul de la Pompeii, a fost identificat, de la bun început, drept „borcan de alunari*„ (v. Ilustraţia 75). Ideea este că alunarii îşi duceau viaţa înăuntru, alergând înainte şi-napoi pe şanţurile spiralate, modelate pe dinăuntrul vasului (echivalentul roman al unei roţi de hamster). Două tăviţe puteau fi alimentate cu hrană din afară, şi câteva mici orificii lăsau să pătrundă aer şi puţină lumină. Gura



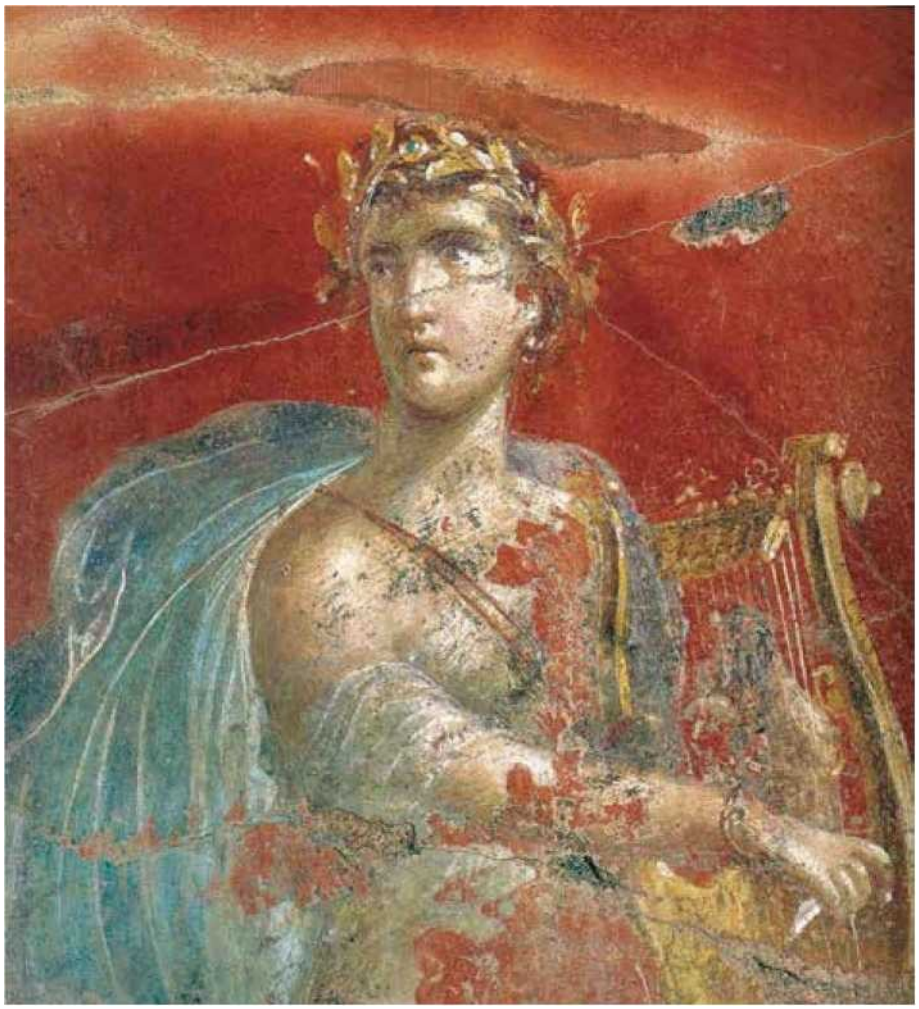
75. Un recipient pompeian pentru alunari. Din când în când, romanilor li se întâmpla să mănânce alunari, aşa cum se poate vedea în filme. Alunarii erau ţinuţi în acest mic vas de lut (înalt de vreo 20 de centimetri) cu capac – puşi la îngrăşat, până venea vremea să fie consumaţi. Şanţurile spiralate din interiorul vasului foloseau ca piste de alergare pentru bietele fiinţe.

* Mic şoarece de pădure de culoare roşiatică

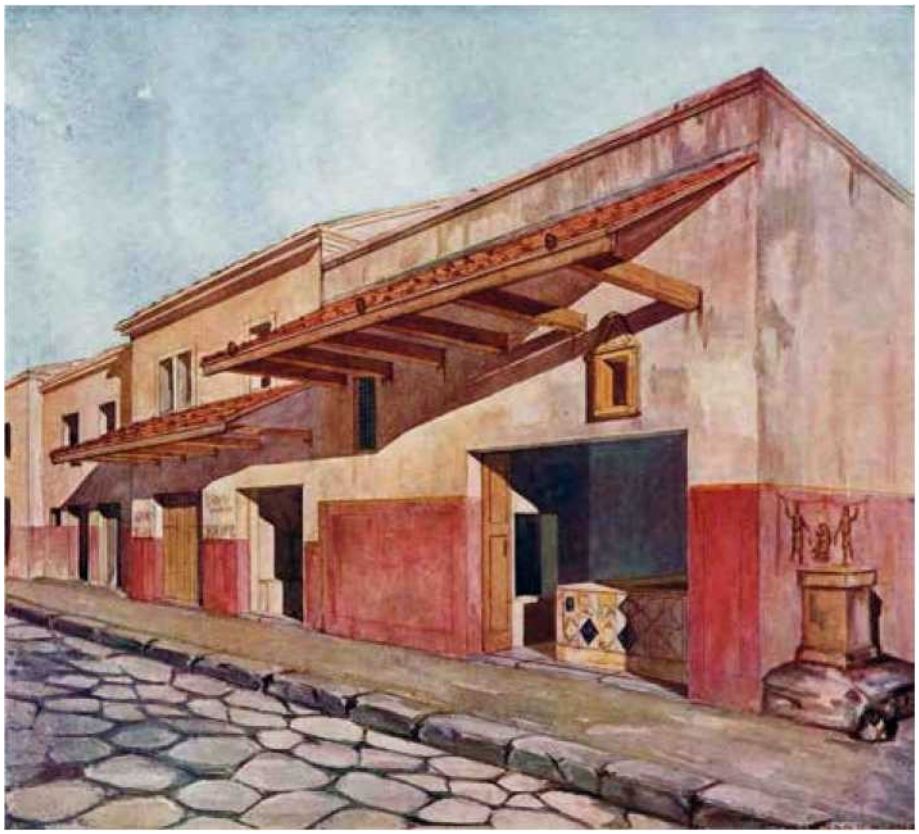
Planşa I – Mozaic reprezentând muzicanţi, probabil menit să ilustreze o scenă dintr-o comedie a dramaturgului grec Menandru, din secolul IV î.e.n. Provine din aşa-numita *Villa* lui Cicero, situată imediat dincolo de Poarta Herculaneum.



Planşa II – întregul zid al grădinii unei case era decorat cu această scenă frapantă, înfaţişându-l pe Orfeu, care farmecă animalele cu muzica lui.



Planşa III – Să fie acesta împăratul Nero? În pictura de faţă, descoperită în sufrageria luxoasă a unei clădiri din imediata apropiere a oraşului Pompeii, sub înfăţişarea zeului Apollo, a fost identificat Nero. De aici, s-a formulat ideea că în această casă, probabil, a locuit împăratul, când a venit în vizită la Pompeii. Asta, bineînţeles, dacă a venit vreodată, cu adevărat, în vizită la Pompeii.



Planşa IV – Reconstrucţia unei faţade având o coloratură tipică, de pe *Via dell'Abbondanza*. La marginea din dreapta, este un altar de răspântie, apoi urmează un local semi-deschis ori o tejghea de prăvălie. Pe zidul casei următoare, sunt pictate anunţuri electorale. Deasupra intrărilor, umbrare în consolă apără de soare şi strada, şi prăvăliile respective.

Planşa V – Tâmplari etalându-şi meşteşugul în cursul unei procesiuni. În marginea stângă, era o statuie a divinităţii lor protectoare, Minerva, deşi nu se mai distinge mare lucru, în afară de scutul ei recognoscibil. În mijloc, este un model de lucrare de-a lor de tâmplărie.

Planşa VI – Masa de joc dintr-o pictură descoperită într-un local de pe *Via di Mercurio.* îmbrăcămintea de toate zilele, viu colorată, contrastează cu imaginea pe care ne-o facem despre romanii mereu înveşmântaţi în togi.

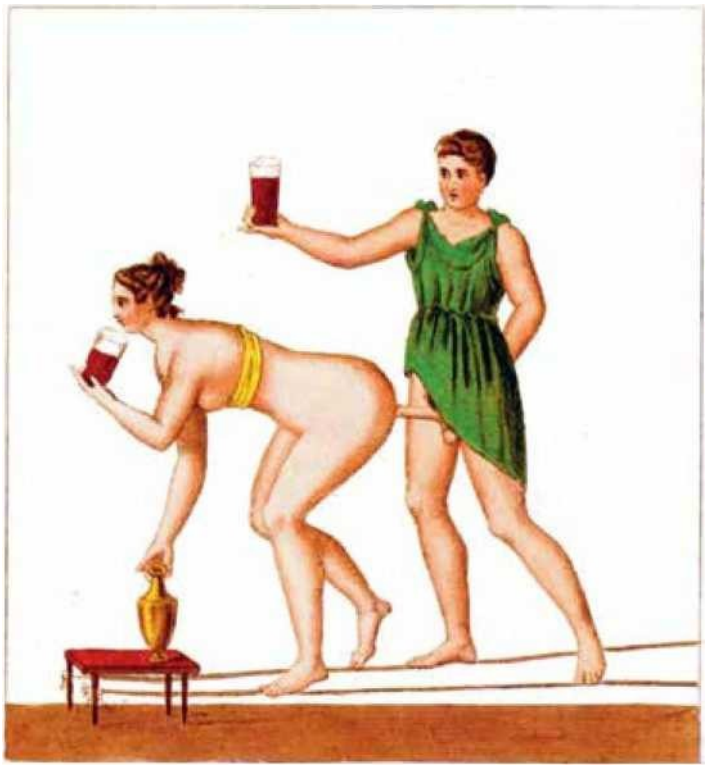
Planşa VII – Una dintre cele mai bine păstrate scene ale vieţii din For, de pe Domeniul Iuliei Felix. Un grup de bărbaţi consultă un înscris, amplasat peste soclurile mai multor statui, în faţa colonadei.

Planşa VIII – Această machetă a Casei Poetului Tragic prezintă o secţiune longitudinală prin reşedinţă, de la uşa de intrare din faţă, până la peristilul posterior *(v.* şi Figura 6). Din atriul central, puţul coboară adânc sub podea. Partea din faţă a casei are încăperi substanţial de mari la etajul întâi.

Planşa IX – Macheta grădinii cu peristil a Casei Poetului Tragic. Peretele din spate e pictat cu o scenă de grădină. Sub colonadă, se

află celebra pictură cu sacrificarea Ifîgeniei *(v.* Ilustraţia 55).

Planşa X – Pictură de pe peretele sufrageriei de mari dimensiuni din Brutăria îndrăgostiţilor Căşti. La prima vedere, este o scenă elegantă, cu divanele acoperite cu perne şi cuverturi confortabile şi cu vesela de sticlă aranjată ordonat pe masă. Dar femeia din spate este atât de beată, încât abia se mai poate ţine pe picioare, iar între cele două perechi semi-culcate, se zăreşte un bărbat care şi-a pierdut cunoştinţa.



Planşa XI – Număr de echilibristică. Un desen de secol XIX după o pictură astăzi pierdută, care se afla într-un local de pe *Via di Mercurio.* Frânghiile întinse ar fî, probabil, un produs al imaginaţiei artistului modern.

Planşa XII – O fantezie tipic romană. Acest bătrânel sfrijit, dar cu penisul mare, modelat în bronz, era menit să ţină tot felul de nimicuri pe tava sa, în folosul mesenilor

bogaţi.

vasului era obturată de un capac, pentru a ţine acele fiinţe blocate înăuntru, şi, poate, pentru a le deregla ceasul biologic, din cauza semiîntunericului permanent, în aşa fel încât să nu apuce să hiberneze – deşi s-ar fi putut prezice la fel de bine că întunericul avea să-i adoarmă.

Oricât de puţin probabilă ar putea părea o asemenea reconstituire, cert este că vasul cel straniu se potriveşte aproape în detaliu cu o descriere lăsată de un autor pe teme de agricultură, din secolul I î.e.n.: „Alunarii sunt îngrăşaţi în oale – scrie acesta –, pe care o mulţime de oameni le ţin chiar şi în interiorul caselor. Olarii le modelează într-o formă specială. Fac nişte şanţuri de fugă pe dinăuntru, şi un căuş, pentru hrană. În asemenea oale se pun ghinde, alune sau castane. După ce se închid cu capace, animalele se îngraşă la întuneric”. Au mai fost descoperite alte câteva la Pompeii sau prin împrejurimi. Nu încape îndoială că un alunar gras şi frumos putea constitui o delicatesă în bucătăria romană. Singura carte de bucate care ni s-a păstrat de la romani – o compilaţie datând din secolul IV sau din secolul V e.n., atribuită unui binecunoscut gastronom pe nume Apicius, care trăise cu câteva secole mai devreme şi aproape sigur nu avea nicio legătură cu acea carte – cuprinde o reţetă de alunar umplut („umple alunarul cu carne tocată de porc şi cu carne de alunar întreg, zdrobit împreună cu piper, nuci, *silphium* [posibil un soi de chimen] şi sos de peşte”). Iar la ospăţul extravagant al lui Trimalchio, care constituie piesa centrală a romanului *Satyricon* de Petroniu, printre antreuri se numără şi „alunari înmuiaţi în miere şi presăraţi cu seminţe de mac”.

Dar aceste biete animăluţe nu jucau nici pe departe un rol atât de important în bucătăria romană pe cât li-l atribuie fantazările moderne în privinţa luxului şi a exceselor alimentare ale romanilor, care se numără printre cel mai des pomenite şi mai mitologizate aspecte ale vieţii din lumea antică romană. Banchetul orgiastic la care bărbaţi şi femei stau pe jumătate culcaţi, mai mult sau mai puţin îmbrăcaţi, şi sunt îndopaţi cu struguri de întregi

batalioane de sclavi sau întind mâinile după platouri de argint cu alunari umpluţi, îmbibaţi cu sosul de peşte zis *garum* – iată o imagine binecunoscută din filmele de genul *peplum* , ba chiar şi din documentarele de televiziune. Iar aspectele mai ciudate ale bucătăriei romane sunt imitate în mod curent la petrecerile cu togi ale studenţilor şi la restaurantele moderne curajoase, chiar dacă efemere (un fel de fiertură

* *Peplum* e tunica purtată de greci şi romani în filmele – mai ales în cele italiene – din anii 1950-1960, pe subiecte din Antichitatea mediteraneană (greacă, latină, biblică).

de anşoa este pusă la bătaie, de obicei, pe post de palidă imitaţie a sosului de peşte roman, şi nişte şoricei de zahăr ţin locul preparatului autentic).

Capitolul de faţă îşi propune să treacă în revistă o serie de plăceri pompeiene, de la ce se mânca şi se bea până la cum se făcea sex şi baie. Vom descoperi (aşa cum am văzut deja în cazul recipientului pentru alu- nari) că imaginea modernă, atât de răspândită, a ce şi cum făceau romanii nu este întru totul greşită. Dar, în fiecare caz, realitatea antică se dovedeşte a fi mai complicată şi mai interesantă decât imaginea hedonistă, excesivă şi grosolană pe care o sugerează stereotipurile actuale.

Esti ceea ce mănânci
>

Romanii nu s-au dat înapoi de la mitologizarea propriilor obiceiuri în materie de mâncare şi băutură. Biografii împăraţilor supralicitau din plin tot ce ţinea de masa celui pe care-l slujeau. Banchetele erau închipuite ca fiind ocazii nu numai de a profita de ospitalitatea lui, dar şi de a vedea reconfirmate ierarhiile din cultura romană. Adevărat sau nu (probabil că nu), se spunea despre un împărat mai ciudat din secolul III e.n., Ela- gabal, că patrona mese la care se respecta un cod al culorilor – într-o zi, toată mâncarea servită era verde, în altă zi, albastră – şi că, pentru a fi sigur că oaspeţii de rang inferior îşi cunoşteau bine locul, ordona să li se pună dinainte feluri de mâncare

din lemn sau ceară, în timp ce el însuşi consuma varianta comestibilă. Alţi autori romani discutau până în cele mai mici amănunte regulile şi convenţiile meselor elitei. Se cuvenea ca femeile să stea pe jumătate culcate, ca bărbaţii, sau în capul oaselor? Care poziţie de pe divanul împărţit de mai mulţi era cea mai onorantă? La ce oră trebuia să te prezinţi la o cină, ca să fii considerat politicos? (Răspuns: nu trebuia să fii nici primul, nici ultimul care sosea, drept care se putea dovedi necesar să stai o vreme şi să aştepţi afară, pentru a-ţi putea face intrarea la momentul cel mai potrivit.) În ce ordine se cuvenea să mănânci toate felurile din faţa ta?

În tot cazul, creaţiile culinare fantastice le aţâţau imaginaţia romanilor, aşa cum le-o stârnesc şi contemporanilor noştri. La ospăţul fictiv dat de Trimalchio, circulă gluma că, din toată mâncarea, nimic nu e ceea ce pare a fi (cam ca Trimalchio însuşi, un fost sclav care se dă drept aristocrat). Unul dintre feluri consta într-un mistreţ înconjurat de purceluşi, care se dovedesc a fi făcuţi din aluat de cozonac. Iar atunci când se taie mistreţul, un stol de mierle îşi ia zborul dintre măruntaiele lui. Un artificiu poate mai puţin fantezist, dar care propune o „amăgire" similară, este recomandat de Apicius în cartea sa de bucate. O reţetă memorabilă se referă la o „crăticioară cu anşoa fără anşoa". Recomandând un amestec de orice fel de peşte, urzică de mare şi ouă, autorul asigură că acesta va induce în eroare orice mesean: „Nimeni de la masă nu-şi va da seama de ce mănâncă".

Găsim, şi la Pompeii, picturi murale care descriu petreceri extravagante, perfect potrivite stereotipurilor moderne referitoare la cinele romanilor. O scenă *(v.* Planşa X) din sufrageria Brutăriei îndrăgostiţilor Căşti înfăţişează două cupluri care stau în poziţie semiculcată, pe divane acoperite cu perne şi cuverturi. Cu toate că nu e nicidecum o imagine a destrăbălării sexuale, sunt reprezentate, în schimb, excese de alte feluri. Băutura este amplasată pe două măsuţe de alături, o cantitate impresionantă s-a consumat deja, pentru că un al treilea

bărbat şi-a pierdut con- ştienţa pe unul dintre divane, iar o femeie din fundal nu mai poate sta în picioare decât susţinută de partenerul ei (sau de un sclav). O altă pictură, din aceeaşi încăpere, conţine o scenă similară, dar de astă dată în aer liber, divanele fiind protejate de copertine; un sclav amestecă vinul într-un castron mare (în Antichitate, vinul era în mod curent amestecat cu apă).

în Casa cu *Triclinium*, denumită astfel după picturile din sufrageria ei, găsim alte variaţiuni pe aceeaşi temă. într-o scenă, un bărbat, care probabil tocmai a sosit la petrecere, stă aşezat pe un divan, ca să fie descălţat de un sclav, în timp ce unul dintre ceilalţi musafiri vomită deja *{v.* Ilustraţia 76). într-o altă scenă, în care nişte animatori îi distrează pe musafirii aflaţi pe divane, zărim o piesă de mobilier surprinzătoare. Ceea ce la prima vedere pare a fi un ospătar în carne şi oase este, de fapt, o statuie de bronz reprezentând un tânăr care ţine o tavă pentru mâncare şi băutură.

Aşadar, se potrivesc sălile de luat masa şi cutumele gastronomice de la Pompeii cu aceste imagini de pe pereţii caselor din oraş? în Capitolul III, am văzut că mesele simandicoase de felul acesta erau rezervate, probabil chiar şi pentru membrii elitei, unor ocazii speciale; în cele mai multe cazuri, se mânca pe fugă, stând la mese ori chiar în picioare, în peristil. Acestea fiind zise, trebuie menţionat şi că au fost excavate unele *triclinia* care sugerează o atenţie cu totul deosebită faţă de detalii şi de lux – precum, de exemplu, instalaţia de cinat care se deschide spre grădina Casei Brăţării de Aur, cu marmura ei lucioasă şi apa care clipocea *(v.* Ilustraţia 35). Vesela de argint şi alte piese rafinate din instrumentar, descoperite

76. Reproducere de secol XIX după o pictură din Casa cu *Triclinium*, care înfăţişa o petrecere de-a romanilor. De observat că sclavii sau oamenii liberi care serveau la masă par mai mici decât musafirii. Dar tot erau nişte auxiliari folositori într-o asemenea ocazie: unul (în stânga) descalţă un musafir; altul (în dreapta) sprijină un mesean căruia deja i s-a făcut rău.

ocazional în oraşul Pompeii şi în împrejurimile sale, creează şi ele imaginea unei mese romane bogate, cu toate stereotipurile, glumele şi clişeele culturale care aveau de-a face cu aceasta.

În Casa lui Menandru, au fost găsite 118 piese de argintărie, majoritatea reprezentând veselă, învelite cu grijă în pânză şi stivuite într-o ladă de lemn, într-o pivniţă de sub sala de baie privată a reşedinţei. Indiferent dacă fuseseră ascunse acolo de ocupanţii casei, când au fugit, sau, mai probabil – de vreme ce nu era niciun semn de împachetare grăbită –, depozitate pe parcursul renovărilor construcţiei, această colecţie de obiecte includea seturi asortate de cupe de băut, platouri, castroane şi linguri (cuţitele vor fi fost făcute dintr-un metal mai dur). Erau chiar şi o pereche de mici recipiente de argint pentru piper sau alte condimente, într-o deghizare trimalchiană: unul în

forma unei amfore, celălalt în forma unei sticle de parfum.

La câţiva kilometri în afara zidurilor oraşului, într-o casă de ţară de la Boscoreale, peste o sută de piese de argint au fost dezgropate la finele secolului XIX. Fuseseră ascunse, aproape cert pentru a fi protejate, când a erupt vulcanul, într-un depozit adânc, unde a fost găsit şi trupul unui bărbat – ori al posesorului, ori al unui posibil hoţ. Printre acele obiecte preţioase, era şi o pereche de cupe care trimit iar la banchetul lui Trimalchio. În toiul petrecerii lui, un schelet de argint este adus la masă, ceea ce-l inspiră pe fostul sclav să cânte o arie sinistră pe tema: „Hai, mâncaţi, beţi, vă veseliţi, pentru că mâine poate muriţi” (un motiv predilect de moralizare, foarte răspândit printre romani). Ei bine, două dintre cupele de la Boscoreale erau decorate cu o petrecere foarte însufleţită... a unor schelete *(v.* Ilustraţia 77). Mai multe erau inscripţionate cu numele unor învăţaţi greci şi cu sloganuri filozofice pe potriva lor, de genul: „Plăcerea este scopul vieţii” etc.

77. Un mesaj potrivit pentru o cină îmbelşugată: această cupă de argint de la Boscoreale înfăţişează nişte schelete voioase, cu lozinci moralizatoare inscripţionate lângă ele.

În anumite cazuri, putem stabili o corespondenţă cvasiexactă între obiectele care figurau în picturile cu mâncare şi băutură de pe zidurile de la Pompeii şi cele scoase fizic la lumină în urma excavaţiilor din oraş. Colecţia de piese de argintărie, înfăţişată pe zidurile unui

mormânt bogat, ar putea face parte din serviciul de masă din Casa lui Menandru. încă şi mai frapantă e statuia de bronz de sine stătătoare, descoperită într-o cameră de mari dimensiuni din Casa lui Iulius Polybius (odinioară sală pentru cină, era folosită, la vremea erupţiei, ca depozit sau ca magazie). Imitând stilul „arhaic" tipic al sculpturii greceşti din secolul VI î.e.n., personajul stă cu braţele întinse în faţă, probabil pentru a susţine o tavă. Deşi se presupune adesea că pe tava respectivă ar fi fost aşezate lămpi, transformând statuia într-un lampadar complicat şi scump, se poate la fel de bine ca ea să fi fost un „ospătar mut", care ţinea mâncarea, la fel ca în pictura din Casa cu *Triclinium.* Acest concept se regăseşte, la o scară mai mică, într-un grup de instrumente pentru masă dintr-o altă casă din oraş: patru bărbaţi bătrâiori, despuiaţi, cu mădulare lungi, care le atârnă, fiecare susţinând câte o tăviţă pe care se puneau aperitive, gustări sau trufandale *{v.* Planşa XII). O parte din acest model s-a bucurat de o posteritate cel puţin surprinzătoare: lăsând la o parte mădularele care atârnau, o binecunoscută firmă italiană care produce veselă a scos pe piaţă, în prezent, o copie scumpă a unei asemenea tăvi.

Dar există motive de a crede că, până şi la cele mai grandioase ocazii, realitatea meselor pompeiene era destul de diferită faţă de imaginile care o înconjurau şi mult mai puţin somptuoasă ori elegantă. Cu alte cuvinte, picturile murale vor fi redat o idealizare a cinatului (cu vome şi toate celelalte), mai degrabă decât replica unor situaţii concrete. Desigur, piatra dură a divanelor fixe probabil că era acoperită cu perne şi cuverturi, pentru a fi mai confortabilă şi atrăgătoare. Şi, fără îndoială, odată cu exerciţiul, practica de a mânca doar cu mâna dreaptă, în timp ce stăteai rezemat – pe jumătate culcat, de fapt – pe cotul stâng, ajungea să pară aproape ceva firesc. În tot cazul, multe dintre sufrageriile pompeiene, acolo unde s-au păstrat divanele şi dacă sunt privite cu un ochi practic, arată înghesuite şi prea puţin comode pentru meseni. Chiar şi la o instalaţie atât de sofisticată cum era cea din

Casa Brăţării de Aur, simpla poziţionare pe divane pare să fi fost o operaţiune dificilă, cel puţin pentru mesenii mai puţin agili. Nişte trepte de lemn, sau echivalentul lor uman, concretizat în trupuri de sclavi, ar fi ajutat la rezolvarea problemei, dar nu pe de-a-ntregul. Mai mult decât atât, trei oameni tolăniţi pe unul dintre acele divane ar fi creat deja aglomeraţie după standardele actuale. S-ar putea ca şi pentru pompeieni să fi însemnat acelaşi lucru. Faptul că diferitele ustensile din serviciile de veselă de argint erau aranjate în perechi, şi nu în grupuri de câte trei, ar putea sugera că stereotipul devenit canon „trei pe un divan" nu reprezenta neapărat şi o practică în viaţa reală.

Detaliile modului în care se desfasura servirea creează si ele confuzie.

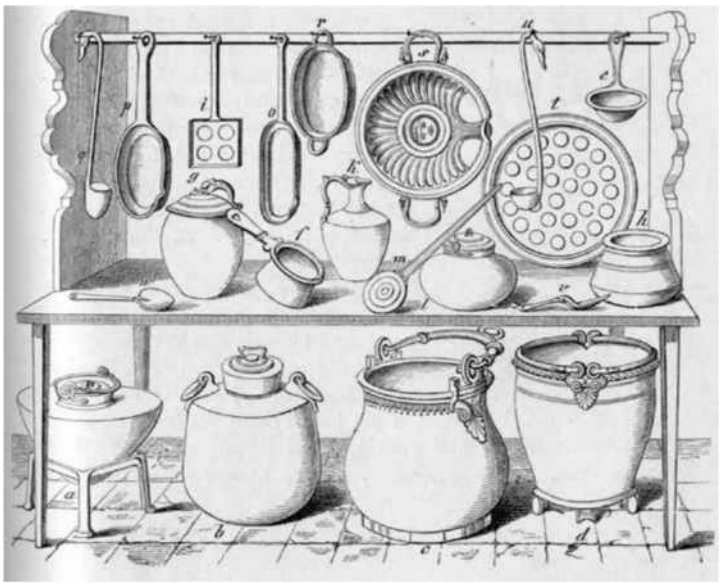
> >

Divanele mobile dintr-o cameră cu mult spaţiu de manevră permiteau flexibilitate si lăsau loc de trecere. Nu si în acele *triclinia* construite ca

atare. Unde erau divane fixe, era, de obicei, şi o masă fixă în centru, pe care probabil că erau aşezate mâncarea şi băutura. Dar nu era mare, şi trebuie că rămânea prea puţin loc pe ea, după ce se aranjau nouă (sau chiar şi şase) farfurii şi cupe cu băutură. Asta implică rolul esenţial pe ca- re-l vor fi avut mesele portabile şi sclavii, deşi loc nu prea era nici pentru ei – mai ales că servitorii nu se puteau posta *în spatele* mesenilor, pentru a le umple farfuriile şi cupele, aşa cum se întâmplă în restaurantele moderne. Şi cum rămânea cu situaţiile în care, precum în Casa Brăţării de Aur, masa din centru era, de fapt, un bazin cu apă? Aici, poate că Pliniu cel Tânăr – care s-a menţinut la o distanţă sigură de tot ce a însemnat erupţia Vezuviului şi i-a supravieţuit, ca să poată povesti despre ea, nu ca unchiul său, Pliniu cel Bătrân, care s-a dus mai aproape, s-o cerceteze, şi a murit – ne poate arăta direcţia corectă. Într-una dintre scrisorile sale, el descrie *villa* pe care o avea în Toscana. Reşedinţa includea o grădină complicată, cu o zonă pentru cină la un capăt, care avea în faţă un bazin umplut cu apă de micile şuvoaie care ţâşneau chiar din

corpurile divanelor. Pliniu explică faptul că farfuriile mai mari le erau plasate mesenilor chiar pe marginea bazinului, dar cele mai mici şi garniturile erau lăsate să plutească pe apă. Se prea poate să fi funcţionat acelaşi principiu şi în Casa Brăţării de Aur. Dacă da, e greu să nu bănuim că, oricât de sofisticat ar fi fost aranjamentul în teorie, umezeala trebuie să fi fost numitorul comun si al mâncării, si al mesenilor.

Această realitate dă naştere unor întrebări în legătură cu ce fel de mâncare se oferea în asemenea sufragerii simandicoase. Sub influenţa lui Petronius, avem tendinţa de a ne imagina feluri ample şi elaborate, mistreţii întregi umpluţi cu păsări vii reprezentând numai una dintre multele opţiuni extravagante. Ce-i drept, o parte dintre echipamentele de bucătărit găsite la Pompeii sugerează că erau posibile anumite combinaţii savante, chiar dacă nu atât de bătătoare la ochi precum cele aduse dinaintea musafirilor săi de Trimalchio. Descoperirile includ o mulţime de crati- ţe mari, de tigăi, de strecurători, de site şi de forme complicate pentru budinci (care aduc aminte frapant de formele folosite şi azi pentru budincile de jeleu: iepuri cu urechile lungi sau purcei dolofani – *v.* Ilustraţia 78). Probabil că toate acestea erau fezabile într-o cameră de mari dimensiuni, cu divane care puteau fi mutate din loc. Nu şi în cele mai mici, în ciuda eleganţei lor. Acolo, aspectele practice legate de spaţiu şi de obiceiul de a mânca numai cu o mână dau naştere bănuielii că mâncarea servită era, de obicei, simplă şi măruntă sau, cel puţin, tăiată deja în bucăţele mici, cât o îmbucătură. În contrast cu imaginea impresionantă a banchetelor date de romani care apare în filme, trebuie să invocăm o realitate adeseori mult



78. Ustensile de gătit pompeiene, numai bune pentru a pregăti un ospăţ. La nivelul cel mai de jos, vase şi recipiente mari; deasupra, piese mai sofisticate: polonice, cratiţe, forme de copt şi ceva ce pare a fi o tigaie pentru ouă ochiuri.

mai înghesuită şi mai puţin confortabilă, în care orice era mai substanţial decât echivalentul unui bufet modern, în care totul e adus la dimensiunea la care poate fi înfulecat dintr-o singură înghiţitură, i-ar fi făcut pe meseni să mănânce nu numai foarte dificil, dar şi foarte murdar.

Sigur aceste consideraţii nu-i preocupau pe săraci, care probabil că nici în fanteziile lor cele mai dezlănţuite nu visau vreodată la mistreţi umpluţi şi la alunari însiropaţi în miere. Cinatul în *triclinium* era pentru bogătaşi sau pentru cei din categoriile sociale imediat inferioare, care ar fi putut, măcar din când în când, să ia câte o masă specială într-un loc special, de exemplu în sufrageria din Brutăria îndrăgostiţilor Căşti, unde puteai, contra cost, să mănânci într-un asemenea stil (chiar dacă masa era plasată într-un mediu câtuşi de puţin luxos, între animalele de povară şi moara de fainã). Masa de fiecare zi a celor mai mulţi pompeieni era departe de a fi simandicoasă. De fapt, consta, probabil, într-un meniu sănătos – chiar dacă se

repeta –, format din pâine, măsline, vin, brânză (mai curând tip *ricotta*, nu de genul cedarului), fructe, seminţe şi câteva legume de grădină. Se mâncau şi peşte (prins din golful învecinat, mai puţin poluat pe atunci decât este acum), şi carne, dar mai rar. De departe cea mai comună carne era cea de porc, cel mai adesea sub formă de cârnaţi sau de sângerete, în loc de halci mari fripte. Puiul şi ouăle, ca şi carnea de oaie sau de capră, furnizau, din când în când, puţină variaţie.

Acesta e tabloul distribuţiei cărnii, descoperit în cursul excavării caselor, inclusiv a celor mai mari. Într-un singur an de cercetare a Casei Vestalelor, de exemplu, au fost găsite în jur de 250 de oase identificabile de animale (peste 1 500 n-au putut fi atribuite vreunui animal anume). Aproape o treime erau de la porci, puţin peste o zecime de la oi sau capre şi doar două procente de la vaci. Cifrele acestea sunt foarte aproximative, probabil trecând cu vederea unele clase de dovezi (cele în total douăsprezece oase de pui identificabile sunt neplauzibil de puţine); iar numărul mare de „neidentificabile” pune, de bună seamă, sub un semn de întrebare la fel de mare orice concluzii ferme care s-ar putea trage de aici. Chiar şi aşa, se potriveşte corect cu suma de dovezi pe care le avem de peste tot din lumea romană, că porcul era carnea standard a locuitorilor imperiului; cel descoperit la *Villa* Regina trebuie că era destinat cinei din ziua respectivă – cea a erupţiei.

Meniul de bază al pompeienilor obişnuiţi este ilustrat cu însufleţire de o listă frumos inscripţionată pe un perete din atriul unei case din centrul oraşului, care se prelungea cu un local. Aşa cum se întâmplă de obicei cu asemenea *graffiti*, nici acesta nu conţine vreo explicaţie a motivului pentru care a fost realizat; pare a fi doar o listă, inclusiv cu preţuri, ale unor alimente (plus câteva lucruri esenţiale) cumpărate într-o serie de opt zile; nu se precizează luna şi nu se precizează anul, dar nu poate fi cu prea mult timp înaintea erupţiei. Cel mai probabil este că reprezenta o încercare a cuiva – care fie locuia în casă, fie venise în

vizită – de a ţine o evidenţă a recentelor cheltuieli făcute (de el sau, mai plauzibil, de ea). Nu putem să decodificăm astăzi toţi termenii latineşti referitori la cumpărături: un *sittule,* la preţul de „8 *asses"* (un sesterţ avea 4 *asses)*, putea fi o găleată; un *inltynium*, la preţul de 1 *as,* poate foarte bine să fi fost o lampă; iar nişte *hxeres* la 1 *denar* (sau 16 *asses)* poate că erau fructe uscate sau nuci – dacă da, erau destul de scumpe.

Dacă era vorba despre o listă completă a cumpărăturilor cuiva dintr-o săptămână (cu un accent apăsat pe *daca),* ea sugerează un meniu fad, cu excepţia cazului în care persoana respectivă mai avea, pe undeva, şi alte alimente sau şi le cultiva personal. În fiecare zi, îşi cumpăra pâine, de unul sau mai multe feluri: „pâine", „pâine brută" şi „pâine pentru sclav". În prima zi de pe listă, 8 *asses* au fost cheltuiţi pe „pâine"; a doua zi, 8 pe „pâine" şi 2 pe „pâine pentru sclav"; în ultima zi, 2 *asses* au costat şi „pâinea", şi „pâinea brută". „Pâinea pentru sclav" poate să fi fost doar o subcategorie a contabilităţii sau poate că se referea la un sortiment anume de pâine; dar nu era unul şi acelaşi lucru cu „pâinea brută", de vreme ce, într-una din zilele avute în vedere, au fost cumpărate şi una, şi alta. În orice caz, lista nu numai că ne oferă posibilitatea de a vedea o parte din paleta de produse a unei brutării pompeiene, dar subliniază şi cât de importantă era pâinea în meniul unei zile obişnuite la Pompeii. La un total de 54 *asses* (adică 13V2 sesterţi), pâinea costa cel mai mult de pe toată lista săptămânală de cheltuieli.

Urma uleiul, cumpărat în trei din cele opt zile, pentru care se cheltuiau în total 40 *asses,* şi vinul, de asemenea cumpărat în trei zile din opt, la un preţ total de 23 *asses.* Cumpărăturile făcute mai rar, care costau, deci, mai puţin, mergeau de la „cârnat" (1 *as)* şi brânză (cumpărată în patru zile din opt, în două variante, dar pentru care se cheltuiau în total 13 *asses),* până la ceapă (5 *asses),* praz (1 *as),* plevuşcă (2 *asses)* şi, probabil, ceva de bovină (cel puţin aşa sugerează cuvântul *bubella* – pentru 1 *as* în total). În esenţă, este vorba despre un meniu bazat pe

pâine, ulei, vin şi brânză, cu câteva adăugiri, dar aproape fără carne. Două alte liste asemănătoare, mai scurte, care par să ţină socoteala cumpărăturilor de alimente, confirmă aceeaşi imagine generală. Ambele conţin pâine. Una include vin (1 *as),* brânză (1 *as),* ulei (1 *as),* slănină (3 *asses)* şi carne de porc (4 *asses).* Cealaltă, care ar putea reflecta un drum recent până la piaţa de legume, conţine varză, sfeclă, muştar, mentă şi sare (toate la câte 1 *as,* cu excepţia verzei, mai scumpe, care costa 2 *asses).*

E uşor să priveşti cu un sentiment de romantism aceste meniuri simple şi sănătoase, pe care s-ar zice că le ilustrează listele cu pricina. Într-adevăr, poeţii romani, această categorie a populaţiei care ducea un trai decent, oricât de mult s-ar fi văitat de sărăcie, adesea deveneau lirici când venea vorba despre dieta hrănitoare a ţăranului. O poşircă ieftină, făcută în casă, proclamau ei, şi nişte pâine cu brânză, acolo, erau mai bune decât un ospăţ dacă erau consumate într-o companie potrivită. Poate chiar aşa şi era. Dar obiceiurile gastronomice ale pompeianului obişnuit aveau prea puţin de-a face cu imaginea dezmăţului culinar din filmele moderne pe subiecte romane sau chiar cu imaginile cu ospeţe care împodobeau pereţii din oraşul Pompeii. Dacă suntem oneşti – şi dacă ni s-ar da de ales –, cei mai mulţi dintre noi presupun c-am prefera să cinăm cu Trimalchio.

Societatea localurilor

Cea mai bună metodă prin care puteai scăpa de un meniu compus din pâine, brânză şi fructe şi mâncat în cămăruţe înghesuite, deasupra unei prăvălii sau a unui atelier, unde posibilităţile de a găti ceva mai apetisant erau fie restrânse, fie inexistente, rămânea să mănânci în oraş. De mult se consideră că Pompeii se constituise într-o cultură a localurilor ieftine, cu cârciumi, taverne şi *thermopolia* (cum sunt adesea denumite în ghidurile moderne, cu toate că nu acesta era termenul antic folosit cu predilecţie), care se înşirau de-a lungul străzilor, atrăgându-i pe trecători – de la vizitatori care aveau ceva timp la dispoziţie până la rezidenţi din împrejurimi, care nu

aveau o locuinţă frumoasă în care să-şi petreacă timpul. Cert este că tejghelele de zidărie care mărgineau trotuarele, cu oale mari *{dolia)* plasate în ele şi cu standuri de expunere în spate, constituie unul dintre cele mai răspândite elemente ale scenei străzii pompe- iene *(v.* Planşa IV).

Adesea viu colorate, respectivele tejghele veneau să ilustreze toată paleta de gusturi pompeiene în materie decorativă: uneori, erau tapetate, la stradă, cu un frumos model din bucăţele de marmură colorată; alteori, elegant pictate cu motive florale; în câteva cazuri, promovau viguroase imagini falice. Faţadele clădirilor etalau şi ele, pe alocuri, anunţuri sau reclame incitante la ce se oferea înăuntru. Un local de lângă Amfiteatru, care avea în prelungire o mică vie, înfăţişa un minunat phoenix pe peretele exterior, însoţit de sloganul: „Phoenixul e fericit – poţi fi şi tu". Acesta era barul deţinut de cel poreclit „Dl Ospitalitate", pe numele său – Euxinus. Este încurajator gândul că făcea reclamă la primirea caldă oferită în cârciuma lui cu ajutorul unei picturi înfăţişând pasărea mitică renăscută din propria cenuşă. Putea exista o mai bună metodă prin care să se laude cu tonicul pe care îl vindea în taverna phoenixului?

Peste 150 de asemenea stabilimente au fost descoperite în cadrul ex- cavaţiilor desfăşurate la Pompeii (estimându-se că existau cu mult peste 200 în întregul oraş). Nu e greu să se formeze impresia unui oraş înţesat de cârciumi cu mâncare de-a gata, care, din acele *dolia* încastrate în tej- ghele, ofereau vin şi tocană unei populaţii înfometate – chiar dacă într-o atmosferă mai puţin „familistă" decât în reţeaua modernă McDonald's. Cert este că scriitorii romani aveau tendinţa de a prezenta localurile şi tavernele de felul acesta ca fiind nişte spelunci dubioase, asociate cu o serie de vicii, care nu se limitau la beţie şi la consumul exagerat de mâncare ieftină. Spuneau despre ele c-ar fi fost nişte raiuri ale sexului, prostituţiei, jocurilor de noroc, infracţionalităţii în general, ţinute de patroni lipsiţi de orice scrupule – nişte şarlatani şi escroci.

Poetul Horaţiu, de exemplu, scrie că vechilul proprietăţii sale de la ţară tânjea după rău-famatele plăceri de la oraş: „bordelul şi taverna soioasă”, o împerechere fără îndoială semnificativă şi o aluzie la genul de servicii oferite. Iuvenal, într-o satiră considerată extravagantă, evocă imaginea unei cârciumi din Ostia, portul Romei, ticsită de tot felul de indivizi din cele mai nefrecventabile categorii, de la hoţi, criminali şi călăi până la făuritorii de sicrie şi preoţii eunuci ai zeiţei Cibele, care şi-au luat liber de la îndatoririle lor din templu ca să se îmbete. Şi împăraţii considerau, pare-se, că trebuia neapărat ca localurile să fie controlate legislativ. Despre Nero, se spune c-ar fi lansat prohibiţia vânzării de orice mâncare gătită, în afară de legume şi bob; Vespasian ar fi limitat lucrurile şi mai mult – la bob. Totuşi, nu e clar cât de eficiente erau asemenea interdicţii şi cum anume se presupunea că îmbunătăţeau ele climatul moral.

Sex, prostituţie, jocuri de noroc, infracţionalitate – erau, de bună seamă, prezente toate la Pompeii, indiferent dacă în localuri sau prin alte părţi. Însă realitatea unei mari părţi din viaţa de tavernă era mai puţin sumbră şi mai variată decât se grăbeau să sugereze acei autori şi legiuitori din clasele superioare romane, gata oricând să stigmatizeze orice loc al plăcerilor populare inofensive drept moralmente dubios. Ceea ce s-a scos la lumină din rămăşiţele de la Pompeii prezintă o imagine a respectivelor stabilimente substanţial mai complexă şi mai diversă decât se recunoaşte adesea.

În primul rând: chiar existau două sute de localuri în oraş? Socotind
populaţia oraşului la circa 12 000 de locuitori, ar fi însemnat câte un
local pentru fiecare 60 de persoane, fără a se ţine cont dacă erau bărbaţi,
femei, sclavi sau copii. Desigur, poate că nu populaţia rezidentă era cea
mai semnificativă în acest sens. Pentru că debuseurile de mâncare si bă-

> >

utură aprovizionau şi mulţi vizitatori: marinarii din port, pe cei care veneau de la ţară la oraş pentru câte o zi sau pe cei care se opreau în oraş, ca loc de escală în cursul unei călătorii mai lungi. Un oraş este întotdeauna susceptibil să ofere facilităţi unei populaţii mai mari decât a rezidenţilor săi permanenţi. Chiar şi aşa, dacă existau două sute de localuri, supraoferta era una considerabilă (şi aportul de bani destul de neglijabil pentru patroni), mai ales dacă se iau în calcul şi categoriile de persoane de la care nu te aşteptai să fie clienţi ai localurilor respective – mulţi dintre sclavi, de exemplu, sau doamnele din lumea bună.

Se prea poate ca o bună parte din ceea ce numim azi „localuri” (indiferent în ce subcategorie preferăm să le introducem, cum ar fi „taverne” sau „hanuri”) să nu fi fost nici pe departe aşa ceva. Tejghelele, acele *doliu* încastrate în ele şi rafturile de expunere aveau menirea evidentă de a contribui la vânzarea unor produse, dar putea fi vorba despre orice fel de produse, nu neapărat despre mâncare şi băutură destinate consumului neîntârziat, acolo şi atunci. Este foarte posibil, cu alte cuvinte, ca unele dintre aşa-zisele localuri să fi fost, în realitate, băcănii sau alte prăvălii similare, care să fi vândut nuci, linte şi bob de la tejghelele descoperite mult mai târziu.

Într-adevăr, nici atunci când stabilimentul era în mod cert un local, imaginea convenţională a bunului patron, care băga polonicul adânc în vasele acelea mari, încastrate în tejghea, şi-ţi punea de acolo vin şi tocană, are toate şansele să nu fi fost una reală. Oalele respective erau făcute dintr-o ceramică poroasă. Nu există vreun semn c-ar fi fost căptuşite cu smoală. Plus c-ar fi fost extrem de greu să fie curăţate pe dinăuntru sau chiar să fie golite până la ultimul strop de orice conţinut lichid. În apropiere, la Herculaneum, unde s-au păstrat mai multe urme ale conţinutului lor, se pare că erau pline cu ceva uscat – fructe deshidratate, bob sau năut –, ce se putea vinde, măcar în parte, pe post de gustare. Vinul era ţinut în vase plasate pe podea sau pe rafturi fixate în pereţi, aşa cum semnalează, ici şi colo, armăturile şi suporţii care s-au

păstrat – de unde se turna direct în cănile în care le era servit consumatorilor. Mâncarea caldă va fi fost gătită separat, pe o plită, şi servită direct din oală.

O chestiune rămasă în suspensie ar fi cât de rău famate erau asemenea localuri. încercările de a depista urme ale unei rudimentare zonări în organizarea urbană a oraşului şi de a localiza cârciumile şi bordelurile – unde se putea bănui existenţa unui „comportament deviant" – cât mai departe faţă de zonele formale, publice şi ceremoniale, nu sunt întru totul convingătoare. Ce-i drept, aşa cum am văzut în Capitolul II, erau mai puţine în imediata vecinătate a Forului decât în alte părţi, mai umblate, ale oraşului (e limpede că patronii cu simţ practic îşi vor fi amplasat negoţurile în zonele cu acces maxim la potenţialii consumatori). Dar nu numai că relativa lor absenţă este parţial iluzorie (acolo unde se află restaurantul modern erau situate odinioară trei localuri, aşa cum am văzut), dar tot felul de factori – de pildă, preţurile practicate pentru achiziţionarea sau închirierea proprietăţilor – puteau interveni în ecuaţie. Acestea fiind zise, nu încape îndoială că localurile erau asociate – ceea ce vom putea constata, privind mai îndeaproape unul sau două dintre ele – cu trei plăceri combinate: mâncarea, băutura şi sexul.

Femeile ale căror nume apăreau (şi care, în anumite cazuri, au fost şterse) în sloganurile electorale de pe unul dintre pereţii cârciumii de pe *Via dellAbbondanza* munceau, probabil, ca barmaniţe sau chelneriţe în local: Asellina, Zmyrina, Aegle şi Maria. Stabilimentul a fost excavat numai în parte la începutul secolului XX, şi ştim cât de mult i se întindea suprafaţa dincolo de singura încăpere vizibilă astăzi – de vreme ce avea patru chelneriţe, e de presupus că acoperea o suprafaţă destul de mare. Chiar şi în condiţiile date, decoraţiunile interioare care au supravieţuit şi colecţia de obiecte din incinta localului, care au fost scoase până acum la lumină, ne ajută să ne facem o impresie corectă despre ambianţa şi dotarea unei cârciumi pompeiene.

În afară, partea de jos a pereţilor era vopsită în roşu, iar

sloganurile electorale – deasupra. Nu există vreun semn vizibil sau reclamă pe faţadă care să anunţe prezenţa localului, dar la colţul străzii, câteva uşi mai încolo, nişte vase de băut elegant pictate, în culoarea bronzului, trebuie să fi avut menirea de a-i face atenţi pe potenţialii clienţi că în apropiere se afla o cârciumă. Aceasta avea o deschidere largă la stradă, chiar dacă pe jumătate blocată de tejgheaua în formă de L, o structură de zidărie solidă, vopsită şi ea în roşu pe laturi şi acoperită, pe deasupra, cu o reţea de fragmente de marmură. Avea, încastrate în ea, patru *dolia* şi un cuptor mic la capăt, cu un recipient de bronz tot încastrat, probabil pentru încălzitul apei – echivalentul antic al ceainicului menţinut la foc mic. Urcioarele de vin erau proptite de perete, în spatele tejghelei, unde (având în vedere felul în care au fost găsite diversele obiecte) se afla un rastel de lemn pe care erau păstrate şi alte piese din dotarea localului. Din spatele încăperii, nişte scări duceau la etaj.

Clienţii erau întâmpinaţi de o lampă de bronz atârnată deasupra tejghelei, la capătul dinspre ieşirea de la stradă *{v.* Ilustraţia 79). Această creaţie ingenioasă li s-a părut atât de şocantă săpătorilor care au dezgro- pat-o, încât au preferat să n-o reproducă iniţial, când şi-au publicat des-coperirile. Pentru că lampa în sine este ataşată de o mică figură din bronz, reprezentând un pigmeu, în mare parte gol, cu un falus enorm, aproape la fel de mare ca el însuşi. Cu toate că braţul drept e deteriorat în prezent, probabil că ţinea în mână un cuţit, cu care urma să-şi taie propriul mădular, din al cărui vârf deja iese un altul, mai mic. Şi, ca să le pună capac la toate, şase clopoţei atârnă de diversele părţi ale întregului ansamblu.

79. Cu clopoţei atârnaţi...? Această extraordinară lampă falică atârna deasupra intrării unei cârciumi. Dădea puţină lumină pe timpul nopţii, şi probabil că adierea vântului făcea să răsune zurgălăii. Statueta din centru este cu puţin mai înaltă de 15 centimetri.

Obiectul – unul dintre mai multele obiecte asemănătoare găsite la Pom- peii sau în apropiere (motiv pentru care putem fî relativ siguri în privinţa cuţitului) – atârnând deasupra tejghelei, având funcţia combinată de lampă, alarmă de vânt şi sonerie. Bun venit în lumea cârciumilor, nu?

Era o lume a nopţii, dar şi una a zilei, dacă e să judecăm după celelalte şapte lămpi de ceramică descoperite în unica încăpere a stabilimentului (una dintre lămpi având un model elegant, în formă de labă a piciorului). Restul obiectelor găsite acolo formau un amestec de practic şi casnic, cu vagi tuşe de lux şi fantezie. Exista o bogată colecţie de cupe de bronz, pentru apă sau vin, precum şi o pâlnie de bronz, care trebuie să fi fost o piesă esenţială pentru deşertarea vinului din recipientele de stocare în cele de servire. Pâlnia era un accesoriu atât de caracteristic pentru local, încât o asemenea ustensilă se regăsea şi pictată în reclama de la colţul străzii. Iar sticla pare să fi fost materialul de predilecţie pentru vasele de băut – în general, era o prezenţă mult mai obişnuită pe mesele de la Pompeii decât avem tendinţa să ne imaginăm, fiind induşi în eroare de procentul relativ scăzut de obiecte de sticlă descoperite, comparativ cu cele din alte materiale. Nu numai că multe dintre acestea s-au făcut ţăndări ca urmare a erupţiei, dar au avut şi mult ghinion în vremurile moderne. Câteva dintre vasele de sticlă din acest local au fost distruse în cursul celui de-al Doilea Război Mondial, dar, printre descoperirile iniţiale, se număra şi un minunat serviciu de

boluri şi cupe delicate din sticlă (precum şi o miniamforă

stranie, tot din sticlă, care avea o gaură în partea de jos, probabil pentru a lăsa mici cantităţi de mirodenii speciale să picure în apă ori în vin). Setul de ustensile era completat de o serie de cupe şi farfurii de ceramică mai puţin scumpe, de o pereche de urcioare atrăgătoare (unul în formă de cocoşel, iar celălalt – de vulpe) şi de unul sau două cuţite.

În rest, au rămas destule urme care să arate că tot localul era, la origini, mult mai puţin auster decât pare astăzi. Unele armături şi balamale de os trimit la prezenţa unor piese de mobilier din lemn, poate nişte dulapuri sau cutii de stocare. Au fost scoase la lumină şi încasările dinaintea erupţiei: 67 de monede în total, câteva de valori mai mari (totalizând puţin peste 30 de sesterţi), restul în *asses,* în monede a câte 2 *asses* ori dintre cele mici, de sferturi de *as.* După locurile precise în care au fost găsite, se pare că serviciul de la tejghea lucra cel mai mult cu *asses*; câteva monede au fost găsite chiar în *dolia* – ceea ce ar putea sugera o altă utilizare a respectivelor vase încastrate. Cele mai multe monede cu valori mai mari fuseseră puse la păstrare pe raftul din spatele tejghelei. Această cantitate de bani se potriveşte bine cu alte dovezi pe care le deţinem în legătură cu preţurile dintr-un local pompeian. Un *graffito* dintr-un alt stabiliment indică faptul că puteai cumpăra poşircă (un pahar? o carafa?) la 1 *as*, vin ceva mai bun la 2 *asses* şi vin falern, de calitatea I, la 4 *asses*, adică 1 sesterţ (deşi, dacă este să-l credem pe Pliniu când spune că vinul falern putea fî aprins cu o flacără, înseamnă că trebuie să fî fost, mai degrabă, un fel de vinars decât un vin propriu-zis, acesta fiind şi motivul pentru care era îndoit cu apă). În afară de pigmeul care te întâmpina, elementele care se apropie cel mai mult de statutul de semne ale depravării erau nişte fragmente din două oglinzi.

Dar important era comportamentul personalului de servire şi al consumatorilor – iar felul în care oamenii se

purtau înăuntru nu poate fi neapărat reconstituit după detaliile fizice înconjurătoare. Ne putem face o idee preţioasă despre atmosfera dintr-un local, cu oameni cu tot, din două serii de picturi găsite în alte două stabilimente din oraş, unde se putea bea – unde imaginile de pe pereţi erau, în mod evident, menite să-i întreţină pe clienţi chiar cu scene din „viaţa de cârciumă" la care luau parte. Oricât de umoristice, parodice, idealizante ar fi toate acestea, sunt cel mai bun ghid al nostru în materie de cultură a localurilor pompeiene.

Cea dintâi serie provine din ceea ce se numeşte Hanul (sau Cârciuma) lui Salvius („Dl Salvator"), un mic stabiliment de la un colţ de stradă numai bun din centrul oraşului: patru imagini, care se succedau iniţial pe un perete al încăperii principale din faţă, cel opus tejghelei, şi care se află acum în siguranţă, la Muzeul de Arheologie din Napoli *{v.* Planşa XIII). În partea stângă, un bărbat şi o femeie – amândoi cu ţinute în culori vii, ea cu o manta galbenă, iar el, cu o tunică roşie – se sărută într-o atitudine mai curând stingheră. Deasupra personajelor figurează textul: „Nu vreau să... [cuvântul-cheie, din păcate, s-a pierdut] cu Myrtalis". Ce nu va fi vrut să facă omul acela cu Myrtalis sau cine va fi fost ea, nu vom putea şti niciodată. Poate că e doar o vinietă care subliniază nestatornicia pasiunii, cum s-ar spune azi: „Nu mai vreau să-mi fac veacul cu Myrtalis, nu mai vreau să mă cuplez cu această fată". Sau poate că, dată fiind atitudinea băţoasă a celor doi, fata e *tocmai* respectiva Myrtalis, iar ideea este că bărbatul nu e deloc fericit de întâlnirea cu ea.

În scena următoare, doi băutori sunt serviţi de o chelneriţă, dar între ei se naşte o sfadă în legătură cu vinul. Unul spune: „Aici", iar celălalt: „Ba nu, e-al meu". Femeia care-i serveşte nu are de gând să se lase implicată în competiţia lor – le spune: „Cine-l vrea, acela să-l ia". Pe urmă, ca şi cum ar vrea să-i aţâţe oferind vinul unui alt client, zice: „Oceanus, vino să bei ceva". Această chelneriţă, care e gata în orice moment să le întoarcă vorba, nu le arată niciun semn de respect. Iar băutul este

urmat de un joc de zaruri în scena următoare, unde izbucneşte o nouă ceartă. Doi bărbaţi stau la o masă. Unul strigă: „Am câştigat!”, iar celălalt obiectează: „Nu e trei, e doi”. Până la ultima scenă a suitei, s-a trecut deja la lovituri şi la insulte. Unul zice: „Nenorocitule, trei am dat şi-am câştigat”, iar celălalt îi răspunde: „Ba nu, muist ce eşti, eu am câştigat”. Asta-i deja prea de tot pentru proprietar, care-i azvârle în stradă: „Ieşiţi afară, dacă vreţi să vă bateţi”, le spune el, în maniera tipică a unui patron de cârciumă. Probabil că muşterii care aveau sub ochi picturile respective recepţionau mesajul.

Aceste imagini transmit un amestec familiar şi oarecum ţâfnos de sex, beţie şi joc, dar nu cine ştie ce teribilă depravare morală: nişte sărutări, o mulţime de zeflemele de beţivi (dar nicidecum vomitatul pe care l-am întâlnit în imaginile din sufragerii), o ceartă legată de un joc oarecum scăpat de sub control şi un patron care nu vrea ca localul să-i fie distrus, dacă se pune de vreo bătaie. Cam acelaşi tip de picturi găsim şi în celălalt local pictat, la câteva străzi depărtare, tot la un colţ de stradă cu vad, denumit astăzi, după amplasamentul său, Cârciuma de pe *Via di Mercurio.* Aici exista şi o cameră în spate, cu o intrare direct din stradă, şi, probabil, o chelneriţă care servea, de la tejgheaua de alături, la cel mult patru sau cinci mese. Pe pereţii acestei a doua încăperi se aflau expuse picturile, la înălţimea potrivită pentru a fi admirate de cineva care ar fi stat aşezat.

Unele dintre ele au şi texte însoţitoare, nu pictate de autorul proiectului iniţial, ci *graffiti* scrijelite ulterior de clienţii localului.

O dată în plus, avem nişte bărbaţi (pare, într-adevăr, să fie o lume *bărbătească* a băutului) cărora le sunt reumplute paharele de ospătari mai mult sau mai puţin binevoitori. Într-o imagine, un client îi întinde paharul chelnerului (sau, poate, chelneriţei – e greu de spus), să i-l umple. Cineva s-a găsit să-i scrijelească omului deasupra capului: „Dă-mi puţină apă rece" – adică, s-o amestece cu vinul din pahar. Într-o scenă similară, legenda mâzgălită sună astfel: „încă o cupă de Setian", referindu-se la vinul care fusese preferatul împăratului Augustus şi despre care se spunea că era deosebit de plăcut dacă-l răceai cu zăpadă. Şi aici există scene cu jocuri de noroc *(v.* Planşa VI) şi o vedere profund evocatoare a interiorului unui local *(v.* Ilustraţia 80). Câţiva oameni, probabil călători (doi dintre ei poartă nişte pelerine cu glugi, care-i diferenţiază de ceilalţi doi), stau la o masă şi mănâncă. Deasupra lor este una dintre soluţiile depozitării în asemenea localuri de mici dimensiuni: un asortiment de alimente, printre care cârnaţi şi ierburi, atârnă de nişte cârlige prinse de un raft, ba chiar şi de un soi de cadru suspendat de tavan.

Dar o temă esenţialmente diferită apare într-o pictură care decora odinioară peretele din spate al acestei încăperi şi care s-a pierdut sau distrus de mult (aproape complet, cu excepţia unor picioare omeneşti, care s-au păstrat), astăzi nemaifiind cunoscută decât din gravurile realizate în secolul XIX *(u* Planşa XI). După toate aparenţele, pictura înfăţişa un extraordinar număr de echilibristică: un bărbat şi o femeie cvasigoală stăteau cocoţaţi pe două frânghii întinse, fiecare ţinând câte un pahar mare de vin – femeia pare chiar să

bea din paharul ei. în plus, ca şi

80. Viaţa la cârciumă. Acest desen de secol XIX înfăţişează patru bărbaţi în jurul unei măsuţe, care savurează băutura servită de un ospătar miniatural. Deasupra personajelor, atârnă o parte dintre alimentele oferite de local.

cum numai n-ar fi fost deja suficient de complicat, bărbatul stătea cu ditamai penisul înfipt în corpul femeii, pe la spate. Realitatea este că răsuflăm un pic uşuraţi descoperind că pictura originală nu era chiar atât de stranie precum lasă a se înţelege această gravură. Pentru că, aproape cert, elementul frânghiilor întinse a fost introdus de artistul modern, care a confundat urmele foarte subţiri ale liniilor de ghidaj trasate de pictor, sau, poate, ale unor umbre făcute în pictură cu această găselniţă ingenioasă. Totuşi, chiar şi dând la o parte acest detaliu al numărului de echilibristică, tot se realizează un contrast incitant cu sărutul cuviincios din celălalt local. Ce reprezintă această pictură? Unii arheologi au văzut în ea o scenă extrasă dintr-un spectacol cu elemente lubrice, din teatrul local (drept care penisul supradimensionat ar putea fi un adaos în stilul pantomiméi). Alţii, având în vedere că imaginile care o însoţeau ilustrau, toate, viaţa de tavernă, au tras concluzia că înfăţişa una dintre activităţile pe care aveai toate sansele să le întâlneşti în localul – indiferent dacă era >> vorba despre un număr de cabaret, pe care-l propuneau clienţii, sau despre ceva ce ajungeau să facă (ori sperau să ajungă să facă), după ce beau câte ceva, cu chelneriţele, până la sfârşitul serii.

Şi-atunci, oare această pictură sugerează c-am face bine să luăm puţin mai în serios acuzaţiile autorilor din perioada romană? Desigur, pe lângă zeflemelele despre cât se mânca şi cât se bea, despre jocurile de noroc şi cele amoroase, apar multe aluzii la faptul că apropierile sexuale, cel puţin în unele dintre aceste localuri, mergeau până mult dincolo de nişte sărutări. Pe zidul exterior al unei cârciumi, de exemplu, se află un *graffito* mic (scris cu totul într-o literă O mare de tot, a unui slogan electoral), în care suntem anunţaţi că: „Am futut-o pe patroană". În alte inscripţii asemănătoare, găsim nume de femei scrise pe ziduri, în contexte clar erotice, uneori incluzând şi preţul: „Sclava Felicla, 2 *asses* | „Successa, fetiţa sclavă, e bună la pat"; ba chiar şi ceea ce se consideră a fi fost o listă de preţuri: „Acria, 4 *asses;* Epafra, 10 *asses;* Firma, 3 *asses".*

Un asemenea material epigrafic trebuie totuşi interpretat cu grijă. Dacă astăzi ni se întâmplă să vedem, la câte un bar sau într-o staţie de autobuz, mâzgălituri de genul: „Tracy e o curvă" sau „Donna ţi-o ia în gură pentru 5 lire", nu presupunem automat că vreuna dintre acele fete se prostituează. Nici nu se cuvine să luăm de bună precizarea „pe 5 lire" ca fiind o reflectare corectă a tarifelor practicate pentru acele servicii sexuale, în zona respectivă. Sunt la fel de susceptibile să fie nişte insulte, cum se prea poate şi să reflecte realitatea. La fel trebuie judecat şi în cazul oraşului Pompeii, cu toate încercările unor savanţi moderni ultraoptimişti de a se folosi de asemenea probe pentru a întocmi liste cu nume de prostituate pompeiene sau chiar pentru a stabili tariful mediu pentru fiecare activitate în parte. O „listă de preţuri" stabilită în felul acesta poate foarte bine să nu însemne mai nimic. Iar includerea termenului *asses* este o adăugire modernă: lista originală conţinea doar trei nume, fiecare cu câte un număr.

Dar aglomerarea de inscripţii cu un conţinut erotic explicit, în jurul anumitor localuri, nu poate fi negată prin explicaţii, mai ales când se combină şi cu decoraţiuni murale corespunzătoare. Concluzia care s-a impus este că, în timp ce unele stabilimente din oraş dedicate băutului chiar asta şi erau, cu mici scăpări de ordin sexual prin jurul lor, altele nu erau localuri propriu-zise, ci bordeluri în toată puterea cuvântului. Atât localul de pe *Via dellAbbondanza>* pe care l-am analizat, cât şi cel de pe *Via di Mercurio* au fost adeseori etichetate ca atare: cel dintâi pornin- du-se, în mare măsură, de la prezenţa lămpii cu pigmeul; cel de-al doilea, de la imaginea cu bărbatul şi femeia de pe frânghiile întinse (şi, posibil, de la o altă pictură, din care nu s-a mai păstrat decât un cap, dar care ar fi putut să înfăţişeze, la origini, un cuplu în plin act de împreunare). După anumite calcule recente, acestea două s-ar fi numărat printre cele treizeci şi cinci de bordeluri din oraş – nici mai multe, nici mai puţine. Altfel spus, la Pompeii se găsea câte un bordel pentru fiecare circa 75 de bărbaţi

adulţi. Chiar şi adăugându-i pe vizitatorii ocazionali, pe cei veniţi de la ţară şi pe sclavii care vor fi preferat să-şi cheltuiască banii de buzunar pe aşa ceva, tot s-ar spune, la prima vedere, că raportul era mai mult decât generos – ori, poate, că oferta de ordin sexual justifica temerile cele mai sumbre ale moraliştilor creştini în privinţa exceselor păgâne.

Aşa se conturează, în linii mari, „problema bordelurilor pompeiene”. Putem, oare, să credem cu adevărat că erau treizeci şi cinci de bordeluri într-un oraş atât de mic? Sau, poate, era numai unul, aşa cum se opinează, după estimările mai reţinute? Cum recunoaştem un bordel, presupunând că-l descoperim? Cum facem diferenţa între un bordel şi un local
obişnuit?
>

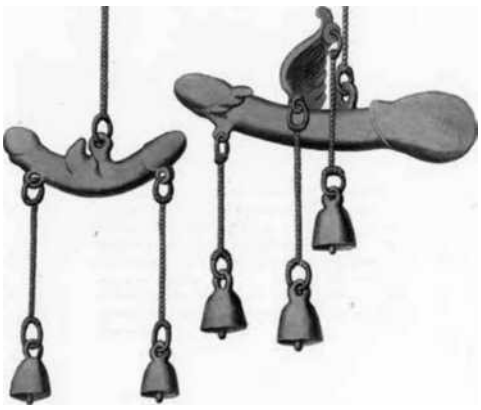
Vizita la bordel

Cultura sexelor diferea, la romani, de a noastră, cea de azi. Aşa cum am văzut în Capitolul II, femeile erau mult mai vizibile în lumea romană,

comparativ cu alte părţi ale regiunii mediteraneene. Mergeau la cumpărături, puteau cina laolaltă cu bărbaţii, dispuneau de averi şi-şi permiteau gesturi de binefacere. Şi totuşi, în materie de sex, ca şi în privinţa politicii, rămânea o lume a bărbaţilor. Puterea, statutul şi norocul în viaţă erau exprimate în termeni faliei. De unde şi prezenţa imagisticii falice, într-o varietate aproape de neimaginat, peste tot în oraş.

Pentru vizitatorii moderni, este unul dintre aspectele cel mai greu de înţeles, dacă nu de-a dreptul deconcertante, ale istoriei oraşului Pompeii. Generaţiile mai vechi de istorici reacţionau îndepărtând aceste reprezentări din văzul publicului, ascunzându-le în „Cabinetul Secret” al Muzeului de Arheologie de la Napoli sau punându-le sub obroc într-un fel sau altul. (Când am vizitat eu situl pentru prima oară, în 1970, figura falică de la intrarea în Casa Vettiilor era, pur şi simplu, acoperită şi nu se arăta decât la cerere.) Mai recent, a fost introdus obiceiul devierii atenţiei de la sexualitatea lor, spunându-se c-ar fi fost „magice”, „apotropaice” sau „antidoturi la deochi”. Dar nu au cum să nu fie sexuale. Sunt falusuri care te întâmpină în pragurile caselor, falusuri amplasate deasupra cuptoarelor de pâine, falusuri sculptate chiar în suprafeţele străzilor, plus o mulţime de falusuri cu clopoţei atârnaţi de ele – şi cu aripi *(u* Ilustraţia 81). Aceasta din urmă era una dintre creaţiile care includeau mai multă imaginaţie şi care scoteau clinchete în briza de la Pompeii – lubrica pasăre-falus, o combinaţie, cred eu, de glumă şi de celebrare neruşinată a simbolului bărbăţiei.

O



81. „Pasărea-falus” era una dintre fantasticele creaturi mitice din lumea romană. Impresionantă, puternică sau, pur şi simplu, stupidă?

în această lume, principalele funcţii ale femeilor măritate, înstărite, respectabile – altfel spus, ale celor care ocupau casele mai mari de la Pompe- ii – erau două: mai întâi, sarcina periculoasă de a naşte copii (aducerea pe lume a copiilor era cauză importantă a mortalităţii în rândul femeilor din Roma antică, aşa cum a fost până în era modernă); iar apoi, să administreze casa şi gospodăria. O piatră funerară din Roma e celebră pentru felul dureros în care pune degetul pe rană. Este vorba despre un epitaf inscripţionat de un soţ în memoria soţiei lui, Claudia. îi preţuieşte frumuseţea, darul conversaţiei, eleganţa; dar ultimul rând specifică: „A născut doi fii..., a ţinut casa şi a tors lână". Vieţile femeilor mai sărace vor fi fost mai variate – erau, poate, vânzătoare în vreo prăvălie, proprietărese ale unor camere de închiriat sau cămătărese –, dar am dubii că aşteptările soţilor în privinţa rolului acestor femei în familie şi în societate difereau foarte mult comparativ cu situatia familiilor mai înstărite. Nu era o societate în care femeile să fi ţinut frâiele propriilor existenţe, destine sau vieţi sexuale. Poveştile spuse de poeţii şi de istoricii romani despre femeile deocheate, imorale şi aparent „eliberate" din capitala Imperiului sunt în parte fanteziste, în parte aplicabile numai acelor caractere cu totul excepţionale, precum femeile din casa imperială. împărăteasa Livia nu era o femeie romană tipică.

Pentru bărbaţii din elita romană, mesajul de bază era corelarea penetrării sexuale cu plăcerea şi puterea. Partenerii sexuali puteau fi de ambele sexe. Activitate sexuală între doi bărbaţi exista din plin în lumea romană, în schimb foarte puţine aluzii la faptul că „homosexualitatea", în sensul în care o înţelegem noi azi, ar fi constituit o preferinţă sexuală exclusivă, şi cu atât mai puţin un stil de viaţă pentru care se opta în mod conştient. Cu excepţia cazului în care mureau prea tineri, toţi bărbaţii romani se căsătoreau. Fidelitatea sexuală faţă de soţie nu se bucura de preţuire, nici de vreo admiraţie aparte. Când venea vorba despre căutarea plăcerii, soţiile, fiicele şi fiii

altor bărbaţi din aceeaşi elită constituiau teritoriu interzis (iar trecerea graniţei respective se putea pedepsi aspru, în baza legii). Trupurile sclavilor, în schimb, şi, până la un punct, ale celor inferiori pe scara socială, bărbaţi şi femei deopotrivă, erau numai bune de luat. Nu era nicio problemă şi nu-i păsa nimănui dacă un bărbat îşi lua în pat vreo sclavă sau vreun sclav dintre ai săi. Pentru *asta* şi avea sclavi, măcar în parte. Cetăţenii mai săraci, care nu aveau la îndemână o asemenea sursă de obiecte sexuale, fără îndoială că apelau la prostituate. La fel cum se punea problema în cazul cinei, bogaţii îşi rezolvau necesităţile „în interior", în timp ce săracii căutau să şi le satisfacă în afară.

Nu că aşa s-ar fi creat astfel un paradis al sexului lipsit de griji, fie şi pentru bărbaţii care s-ar fi refugiat în el. Ca în toate culturile agresiv falice, puterea în sine a falusului merge mână-n mână cu tot felul de anxietăţi – de exemplu, legate de fidelitatea sexuală a nevestei (şi, deci, cu paternitatea copiilor) sau de capacitatea proprie de a se ridica la înălţimea idealului bărbătesc. La Roma, eventualele insinuări că un bărbat va fi jucat rolul femeii, că va fi fost penetrat de un alt bărbat, erau suficiente pentru a distruge o carieră politică. Multe dintre insultele în care istoricii au văzut, uneori, semne ale dispreţului romanilor faţă de homosexualitate în sine erau, de fapt, îndreptate numai împotriva celor care jucaseră rolul pasiv. Revenind la Pompeii, orice asocieri va fi presupus statueta acelui pigmeu de bronz fixat pentru eternitate în lupta cu propriul său penis enorm, cu siguranţă scoteau la iveală un anume soi de anxietăţi de ordin sexual. Fantastic, amuzant, carnavalesc – poate că da. Dar e greu de ignorat un mesaj mai degrabă jenant.

Nici nu se pune problema ca relaţiile individuale dintre bărbaţii şi femeile romane să fi fost chiar atât de lipsite de nuanţe, de rigide cum ar putea sugera prezentarea mea seacă. Tot felul de relaţii grijulii şi tandre înfloreau, indiferent dacă erau între soţ şi soţie, stăpân şi sclav, iubit şi amantă. De exemplu, o brăţară scumpă de aur, găsită la

încheietura mâinii unei femei, într-o aşezare vecină cu Pompeii, avea inscripţionate cuvintele: „De la stăpân pentru mica lui sclavă”, reamintindu-ne că afecţiune putea exista şi în interiorul acelor structuri de exploatare (deşi nu putem şti, bineînţeles, în ce măsură afecţiunea respectivă era şi reciprocă, din partea „micii lui sclave” pentru stăpân). Iar zidurile oraşului Pompeii poartă din plin memoria vie a pasiunii, a geloziei şi a chinurilor sufleteşti, cu care ne vine greu să nu ne identificăm, fie şi la modul anacronic: „Marcellus o iubeşte pe Praestina, şi ei nici nu-i pasă”; ori: „Restitutus a înşelat o mulţime de fete”. Chiar şi aşa, structura de bază a relaţiilor sexuale romane era una eminamente brutală, câtuşi de puţin prietenoasă pentru jumătatea lor femeiască.

Acesta fiind contextul, prostituţia îşi avea locul predilect atât pe străzi (ori la bordel), cât şi în imaginaţia romanilor. Pentru guvernarea romană, prostituţia putea fi o sursă de venit. împăratul Caligula, de exemplu, se spune că le-a impus o taxă prostituatelor – deşi nu putem decât bănui cum anume se colecta, unde se aplica şi cât de mult a rămas în vigoare. Dincolo de venituri însă, autorităţile erau preocupate, în principal, nu să facă zi de zi poliţie printre prostituate, ci să tragă o linie de fermă departajare între acestea şi cetăţenele „respectabile”, în special soţiile membrilor elitei romane. Prostituţia făcea parte dintr-o categorie pestriţă de ocupaţii (alături de meseria de gladiator sau de actor), în mod oficial considerate *infames*, „de tot dispreţul”, stigmat care aducea cu el şi anumite impedimente legale. Unele prostituate erau sclave oricum, dar şi cele care erau cetăţene libere nu se bucurau, de exemplu, de protecţia împotriva pedepselor corporale pe care o presupunea, în genere, calitatea de cetăţean roman. Proxeneţii şi bărbaţii care se prostituau (şi care treceau efectiv drept femei, după logica sexualităţii romane) nu puteau candida la funcţiile publice. Tradiţia pretindea chiar că prostituate- le-femei nu aveau voie să poarte veşminte femeieşti standard, ci trebuiau să umble în togi masculine. Era o încălcare a hotarelor dintre sexe

care făcea o distincţie fermă între prostituate şi celelalte femei, considerate respectabile.

În imaginaţia romanilor, prostituatele căpătau un statut disproporţionat comparativ cu situaţia reală, imaginea acestora pendulând de la „curvele vesele” până la cel de victime tragice ale răpirii, vândute pentru exploatare sexuală, sau de obiecte ale oprobriului sau batjocurii publice. În comediile scenice romane din secolele III şi II î.e.n., prostituţia reprezenta o temă esenţială. O intrigă de un romantism tipic unor asemenea piese îl priveşte pe tânărul de familie bună care s-a îndrăgostit de o prostituată sclavă, ţinută sub control de un „peşte” răuvoitor. Cu toată iubirea lor, o eventuală căsătorie nu e cu putinţă, chiar dacă tânărul ar fi în stare să adune banii necesari pentru a o răscumpăra – tatăl său nu ar încuviinţa în veci ca fiul să i se însoare cu o asemenea femeie. Dar tot există un final fericit. Pentru că se dovedeşte că obiectul dorinţelor tânărului a fost, în realitate, o fată de condiţie bună, căzută victimă unei răpiri şi vândută proxenetului; prin urmare, nu este o prostituată „adevărată”. În comedie, cel puţin, este îngăduit să intuieşti realitatea stânjenitoare că hotarul dintre prostituţie şi respectabilitate nu e chiar aşa de ferm trasat cum credeai la început.

Acesta e fundalul în contrast cu care au căutat arheologii să identifice prostituatele de la Pompeii – şi rămăşiţele fizice ale bordelurilor. Numărul total la care ajung depinde în întregime de criteriile pentru care optează în analiza lor. În viziunea unora, prezenţa picturilor cu tentă erotică poate fi suficientă pentru a indica un loc în care sexul se comercializa. În virtutea unei asemenea interpretări, o cămăruţă din apropierea bucătăriei din Casa Vettiilor, decorată cu trei picturi înfăţişând un cuplu, bărbat şi femeie, făcând amor pe un pat, este un loc dedicat prostituţiei, un debuşeu de făcut bani pentru proprietari (sau pentru bucătarul acestora). Poate fi legată, pe bună dreptate, de un *graffito* scrijelit mărunt în vestibulul din faţă al casei, care ar fi oferit serviciile unei anume „Eutychis”

pentru 2 *asses.* Mai există şi varianta ca respectiva cameră să fi fost decorată astfel pentru a-i face pe plac bucătarului preferat (a cărui locuinţă poate foarte bine să fi fost lipită de bucătărie), informaţia (sau insulta) mâzgălită la intrare având de-a face doar cu acea Eutychis, nu şi cu pictura din cămăruţa respectivă.

Alţii plasează substanţial mai sus ştacheta după care califică un spaţiu drept bordel. Un istoric enumeră trei condiţii care, odată îndeplinite, indică faptul că avem de-a face cu un loc dedicat sexului pe bani: existenţa unui pat de zidărie, într-o cămăruţă uşor accesibilă publicului; a unor picturi înfăţişând scene cu un conţinut sexual explicit; şi a unei aglomerări de *graffiti* de genul: „Am fututaici”. Şi aşa constatăm că, dacă toate aceste condiţii se cer îndeplinite concomitent, numărul bordelurilor scade dramatic – la unul singur. Dacă vom accepta şi numai una sau două dintre condiţii, atunci spaţiile de la etajul sau din dosul câte unui local ar fi putut oferi, într-adevăr, loc de refugiu pentru sexul pe bani, dar asta nu înseamnă că locul respectiv era bordel în sensul strict al termenului.

Aici, arheologii se confruntă cu tot felul de capcane. Am observat
deja dificultăţile de interpretare pe care le ridicau acele *graffiti* erotice
şi de stabilire dacă spaţiile mici şi austere, cu priciuri de zidărie şi uşi pe
care se intra direct din stradă erau locuri de practicare a prostituţiei sau
doar locuinţe foarte mici şi ieftine pentru săraci. (La urma urmelor, de
ce ar trebui să ne imaginăm că priciurile de piatră erau potrivite mai ales
pentru prostituţie?) Dar întrebarea-cheie se referă la diferenţa dintre un
bordel proiectat ca atare şi multele locuri din oraş în care se întâmpla ca
sexul si banii să-si încrucişeze drumurile.

> > >

Probabil că ne-am lăsat prea mult şi prea uşor amăgiţi

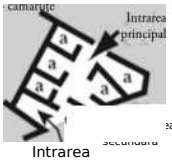
de încercările romanilor de a-i convinge pe cititorii lor că prostituatele formau o categorie absolut separată de femei (sau de bărbaţi) şi de imaginea de-a dreptul instituţionalizată a bordelului şi a „peştelui” creată de comedia romană. Majoritatea „prostituatelor” din Pompeii probabil că erau chel- neriţele sau patroanele localurilor (sau vânzătoarele de flori, îngrijitoarele de porci ori ţesătoarele, dacă este să fim realişti), care uneori se culcau cu clienţii după ora închiderii, uneori pentru bani, uneori chiar în local, alteori nu. Mă îndoiesc foarte tare că multe dintre ele realmente purtau togă (o piesă clasică de vestimentaţie, care alimenta mitul masculului din elita romană), se considerau prostituate sau îşi defineau locul de muncă drept bordel mai mult decât ar trece drept bordel un salon de masaj sau vreun hotel în care, dacă te interesează, poţi închiria o cameră cu ora. Căutarea bordelului pompeian este, cu alte cuvinte, o eroare categorială. Sexul pe bani era cam tot atât de răspândit prin oraş precum erau mâncatul, băutul sau dormitul.

Există şi o excepţie: o clădire aflată la cinci minute de mers de la For spre est, exact în spatele Termelor Stabiane, care îndeplinea toate criteriile stricte pentru a fi identificată ca bordel în toată regula. Avea cinci cămăruţe ca nişte chilii, fiecare cu patul ei, care se contopea cu zidăria, şi cu o serie de picturi explicit erotice, înfăţişând cupluri care făceau amor într-o varietate de poziţii *(u* Ilustraţia 82). Şi astăzi mai conţine în jur de 150 de *graffiti*, dintre care nu puţine de tipul: „Am futut aici” (deşi nu toate sunt de felul acesta: cel puţin o persoană a fost atât de inspirată, încât a scrijelit un citat din Virgiliu). Este însă un stabiliment mai degrabă sumbru şi murdar. Situat la un colţ de clădire, are câte o uşă care dă spre fiecare dintre cele două străzi *(u* Figura 17) adiacente. Ceea ce este acum intrarea principală, în sistemul de sens unic menit să facă faţă afluxului de turişti, era, probabil, tot intrarea principală şi în Antichitate. Dacă intri pe acolo, te trezeşti pe un coridor larg, având trei boxe pe dreapta şi

82. Această scenă de amor practicat într-un bordel este plasată într-un decor mai luxos decât se pare că oferea bordelul respectiv. Patul e dotat cu toate cele necesare confortului, inclusiv cu o pernă groasă. Lângă el, în partea stângă, se află o lampă, ceea ce sugerează că sexul avea loc pe timpul nopţii.

două boxe pe stânga. La capătul coridorului, un paravan de zidărie te împiedică să vezi ce este dincolo de el. S-a dovedit că acolo se găsea latrina, aşa că e destul de limpede: cineva şi-a dat silinţa să le asigure intimitatea celor care o foloseau; sau, dacă nu era vorba despre asta, a vrut să se asigure că eventualii clienţi care ar fi intrat pe uşă nu erau întâmpinaţi de imaginea unor alţi clienţi care-şi făceau nevoile.

Figura 17 – Bordelul. Nimic ieşit din comun aici. Era mic şi înghesuit. În afară de latrină, nu era nimic în plus, doar cinci cămăruţe în care se intra de pe un coridor. E greu de spus unde se plăteau şi se primeau banii sau la ce folosea spaţiul de la etaj. Să fi fost un apartament care se închiria separat, ori un spaţiu în care locuiau proxenetul şi fetele?



Pereţii sunt vopsiţi, în cea mai mare parte, în alb, ceea ce trebuie să fi fost o redecorare destul de recentă, făcută cu puţin timp înaintea erupţiei (în tencuială s-a găsit amprenta unei monede bătute în anul 72 e.n.). Sus de tot, deasupra nivelului intrărilor în cămăruţe, se află picturile erotice, care înfăţişează bărbaţi făcând amor cu femei, pe la spate, de sub ele, de peste ele – din toate poziţiile. Doar două variaţiuni sunt cu adevărat semnificative. O pictură înfăţişează un singur personaj masculin, nu cu unul, ci cu două falusuri mari şi erecte (probabil după principiul „mai bine două decât unul”); într-o alta, un bărbat stă pe un pat, şi o femeie stă în picioare lângă el, fără să facă amor, ci uitându-se împreună la un fel de tăbliţă – reprezentând, probabil, ca o bună glumă autoreferenţială, o pictură erotică.

Cămăruţele în sine erau mici, cu paturi scurte, din zidărie, care vor fi fost (e de sperat, cel puţin) acoperite cu perne şi cuverturi sau cu ceva măcar mai puţin dur decât piatra nudă. Nu există, în prezent, vreun semn că spaţiile acestea erau separate în vreun fel; dar asta poate foarte bine să fie consecinţa tehnicilor brutale de lucru ale săpătorilor din anii 1860. Dacă vederea latrinei era blocată

de un paravan solid, e greu să nu-ţi imaginezi cel puţin vreo draperie care putea fi trasă peste intrarea în fiecare dintre chilii. Cele mai multe *graffiti* (deşi nu toate) provin dinăuntru, din cămăruţe, şi din aceste frânturi de scriere căpătăm câteva detalii în legătură cu cine, de ce şi cum apela la bordel.

Bărbaţilor care-l frecventau nu le era teamă să-şi lase numele pe pereţii chiliilor. Din câte putem reconstitui, printre aceste nume nu se regăseşte

niciuna dintre figurile binecunoscute ale elitei pompeiene. Prostituatele, aşa cum notam ceva mai sus, probabil că erau pentru cei care nu aveau acces direct la serviciile sexuale ale propriilor sclavi. Singurul bărbat care şi-a specificat în clar meseria era un „vânzător de unguente". De fapt, această colecţie de *graffiti* constituie unul dintre cele mai bune indicii care ni s-au păstrat care sugerează că o anumită deprindere a cititului şi scrisului era destul de larg răspândită printre oamenii de condiţie destul de modestă din Pompeii. Majoritatea semnează la modul individual: „Florus", „Felix s-a culcat cu Fortunata", „Posphorus a futut aici". Din când în când însă, pare-se că erau şi clienţi care-şi permiteau câte o aventură comună: „Hermeros cu Phileteros şi Caphisus au futut aici". Se poate să fi fost vorba şi de sex în grup, dar, mai degrabă, de o noapte petrecută de nişte băieţi în oraş.

Prostituatele sunt mai greu de identificat. Printre numele de pe pereţi se află câteva de grecoaice sau de femei răsăritene (inclusiv – şi destul de interesant – o „Myrtalis", nume care poate indica, deseori, statutul de sclav). Dar aceste nume ar putea fi şi „profesionale", asumate pentru ipostaza respectivă şi, deci, unele care nu spun nimic despre adevăratele origini ale fetelor cu pricina. Dovezi clare ale prezenţei vreunei cocote masculine nu există, deşi unele *graffiti* menţionează practici sexuale (cum ar fi sodomia: în latineşte *pedicare*> de obicei referindu-se la bărbaţi) care nu exclud cu desăvârşire posibilitatea ca şi bărbaţi, nu numai femei, să fi lucrat în stabilimentul acesta. Acolo unde se găsesc preţuri, ele sunt, în general, mai mari de cei „2 *asses"* pe care-i găsim adesea mâzgăliţi pe pereţii cârciumilor. Un bărbat, de

pildă, pretinde că „a tras un fu tai zdravăn de-un *denarius* (adică 16 *asses)".* Asta poate însemna că sexul ca supliment, cu o chelneriţă, era mai ieftin decât cel de la bordelul propriu-zis. La fel de bine însă ar putea însemna că inscripţia cu cei „2 *asses"* era, mai degrabă, o insultă convenţională decât un tarif autentic.

Dispunerea numeroaselor *graffiiti* în interiorul stabilimentului ne poate spune şi mai multe. Un studiu recent a dezvăluit că primele două chilii, cele mai apropiate de intrarea principală, conţineau, la un loc, aproape trei sferturi din numărul total de *graffiiti.* De ce? Poate pentru că erau folosite nu numai pentru sexul propriu-zis, ci şi pe post de camere de aşteptare, aşa că bărbaţii aveau timp, cât aşteptau acolo, să-şi însemneze gândurile şi lăudăroşeniile pe tencuială. Mai plauzibilă, însă, şi mai simplă este explicaţia că, fiind cămăruţele „de la stradă", erau folosite cel mai frecvent: intrai şi optai pentru primul „spaţiu" disponibil.

Cum era organizat bordelul, ne rămâne doar să ghicim. Fetele care lucrau aici să fi fost, oare, sclave ale unui stăpân-„peşte", care conducea

0 afacere organizată? Sau poate că totul era făcut mai la întâmplare, mai liber-profesionist? Un element relevant era nivelul superior, la care accesul se făcea printr-o intrare separată, de pe strada lăturalnică. Acolo erau cinci camere, una substanţial mai mare decât celelalte, legate printr-un balcon care servea drept coridor între ele. Aici nu existau paturi fixe, nici picturi erotice, nici vreun *graffiti* care să se fi păstrat (e drept că aici au supravieţuit foarte puţine decoraţiuni de orice fel). Nu există nimic care să arate ce se întâmpla în spaţiul acesta. Poate că se practica tot prostituţia. Poate că aici, la etaj, locuiau fetele (şi, după acest model, probabil că „peştele" ocupa camera mai mare). O explicaţie alternativă ar fi că nu avea o legătură directă cu bordelul, ci era un apartament care se închiria separat (adresa va fi fost: „Deasupra bordelului"); în care caz, fetele prestatoare probabil că lucrau, trăiau şi dormeau, pur şi simplu, în

acele cămăruţe înghesuite.

Sincer vorbind, este un loc aproape sinistru. Şi nu-l ameliorează cu nimic şuvoiul de vizitatori care acum – de când a fost restaurat, cu câţiva ani în urmă – stau la coadă să-l admire pe dinăuntru. Se dovedeşte că le oferă turiştilor, de obicei, doar o scurtă plăcere. S-a calculat că o vizită medie durează în jur de trei minute. Ghizii locali, în schimb, fac tot posibilul să prezinte bordelul cât mai atrăgător, înşiruind poveşti nu tocmai exacte despre cât de stranii erau împreunările desfăşurate cândva în acele chilii. Unii au fost auziţi explicând: „Picturile îndeplinesc un rol practic. Vedeţi dumneavoastră, prostituatele nu vorbeau latineşte. Aşa încât clienţii le făceau semn către o pictură anume, când intrau, ca să ştie fetele ce se aştepta de la ele”.

O baie bună

O piatră de mormânt din Roma, înălţată cândva în decursul secolului

1 e.n. la căpătâiul unui fost sclav pe nume Tiberius Claudius Secundus de către partenera lui, Merope, conţine următoarea observaţie picantă: „Vinul, sexul şi băile ne distrug trupurile, dar sunt esenţa vieţii – vinul, sexul şi băile”. Acel Tiberius Claudius Secundus nu se descurcase prea rău, de vreme ce trăise până la vârsta de cincizeci şi doi de ani. Dar sentimentul acid lăsat pentru posteritate în acest mesaj era, aproape cert, o maximă populară foarte răspândită în lumea romană. O variantă a ei s-a păstrat, de exemplu, tocmai în Turcia de astăzi: „Băile, vinul şi sexul te fac să-ţi întâlneşti mai repede soarta”.

Până acum, în acest capitol, ne-am aplecat asupra vinului şi a sexului din oraşul antic Pompeii. Cum rămâne cu termele: cele trei mari complexe de băi publice din oraş (denumite astăzi, după locurile în care erau amplasate pe atunci, Termele Stabiane, din For şi Centrale), plus câteva stabilimente mai mici, comerciale, cu proprietari privaţi, care îndeplineau nişte funcţiuni publice sau semipublice?

îmbăiatul făcea parte integrantă din cultura romanilor: oriunde se duceau, termele romane îi urmau. Astfel, îmbăiatul nu era numai o metodă prin care se spăla trupul, deşi curăţenia constituia unul dintre scopurile urmărite. Era un amestec format dintr-o paletă întreagă de activităţi diverse (pentru noi): năduşit, gimnastică, saună, înot, jocuri cu mingea, bronzat, apoi „răzuitul" şi frecatul trupului. Era un fel de baie turcească, îmbogăţită cu tot felul de suplimente opţionale, de la servicii de bărbierit până la biblioteci, în cazul unor grandioase terme metropolitane. Complexele de terme, care erau menite să faciliteze desfăşurarea tuturor acestor activităţi, se numărau printre cele mai mari, mai elaborate şi mai sofisticate realizări arhitectonice din lumea romană. La Pompeii, cele trei terme publice, luate împreună, ocupau un spaţiu mai vast decât Forul, chiar dacă erau mărunte prin comparaţie cu aşezămintele uriaşe din capitala Imperiului. De exemplu, Termele din Forul de la Pompeii ar fi încăput cu uşurinţă doar în bazinul de înot al Termelor lui Caracalla de la Roma, din secolul III e.n.

Termele erau, deopotrivă, un loc unde se făcea nivelarea socială şi un loc unde inegalităţile societăţii romane erau expuse la modul cel mai flagrant. Oricine, cu excepţia celor mai săraci dintre săraci, mergea la terme, inclusiv unii sclavi – chiar dacă nu erau acolo decât în calitate de însoţitori ai stăpânilor. Cei mai bogaţi dintre bogaţi aveau propriile băi în reşedinţele lor, precum în grandioasa Casă a lui Menandru. Dar, ca regulă generală, oamenii înstăriţi erau gata să se îmbăieze alături de cei nu atât de norocoşi ca ei. Cu alte cuvinte, spre deosebire de cină, pe care o luau acasă, pentru îmbăiat mergeau în oraş.

Pe de-o parte, convenţiile care funcţionau la terme îi reduceau pe toţi la propriile dimensiuni corporale. îmbăindu-se goi sau aproape goi (există dovezi pentru ambele situaţii), săracii nu mai difereau de bogaţi – chiar dacă aceştia din urmă aveau, poate, o sănătate şi o condiţie fizică mai bune. Societatea romană se arăta sieşi

în felul acesta, fără toate însemnele obişnuite ale ierarhizării sociale, politice sau economice: togile dungate, sandalele „senatoriale” speciale şi aşa mai departe. După cum s-a exprimat un istoric modern, era un fel de „gaură în stratul de ozon al ierarhiei sociale”.

Pe de altă parte, poveştile spuse de autorii romani despre băi şi clienţii acestora se întorc iar şi iar la teme precum concurenţa, invidia, anxietatea, factorii de diferenţiere socială şi ostentaţia. Era, în parte, o chestiune care ţinea de frumuseţea trupului, şi pentru bărbaţi, şi pentru femei. Potrivit unui biograf antic, mama împăratului Augustus n-ar mai fi suportat să meargă la terme după ce-i apăruse pe corp un semn dizgraţios, în timp ce era gravidă (era, de fapt, un semn al originii divine a fiului ei). Iar poetul Marţial a scris o epigramă incisivă despre un bărbat care-şi râdea de cei cu hernie, probabil la terme, ajungând într-o zi, în timp ce se îmbăia, să observe că el însusi avea hernie.

Dar era şi un cadru în care – o dată în plus – se putea etala şi afirma rangul. Un incident notoriu, survenit în secolul II î.e.n., a avut-o drept protagonistă pe soţia unui consul, care călătorea prin Italia şi a decis că voia să utilizeze termele pentru bărbaţi dintr-un oraş situat nu departe de Pompeii (probabil că partea rezervată bărbaţilor era mai bine dotată decât cea pentru femei). Aşa încât nu numai că a cerut ca bărbaţii să fie scoşi din băile lor, dar soţul ei a pus, ulterior, să fie biciuit *quaestor*-ul local, pentru că nu eliberase băile destul de repede şi nu le păstra suficient de curate, aşa cum s-ar fi cuvenit.

O variaţiune simpatică pe aceeaşi temă, având şi un final fericit, îl include pe împăratul Hadrian. Povestea spune că, aflându-se în vizită la băi, într-o bună zi (pentru că se întâmpla ca până şi împăraţii să se îmbăieze în public – sau măcar să facă tot posibilul să fie văzuţi din când în când în această ipostază), Hadrian a observat un soldat în retragere frecându-şi spinarea de un perete. întrebat de ce, omul i-a explicat împăratului că nu-şi putea permite să plătească un sclav care să-l frece pe spate. în consecinţă,

Hadrian i-a dăruit câţiva sclavi şi banii care i-ar fi trebuit ca să-i întreţină. Revenind, cu altă ocazie, împăratul ar fi găsit acolo un grup întreg de bărbaţi care-şi frecau spinările de perete. Voiau să-i sugereze, oare, împăratului să-şi arate iar generozitatea? Poate. Dar acesta i-a îndemnat să se frece reciproc pe spate.

Exista şi o ambivalenţă bine conturată în privinţa caracterului etic al termelor. Ce-i drept, mulţi romani erau convinşi că le făcea bine să se îmbăieze, ba chiar susţineau că asa le-ar fi recomandat doctorii. Si totuşi, în acelaşi timp, suspectau cu toată fiinţa lor că era un obicei de natură să-i corupă moralmente. Goliciunea, luxul şi plăcerile huzuritului în aburii fierbinţi se combinau, în ochii multora, într-o formulă periculoasă. Nu numai gălăgia îl îngrijora pe Seneca, filozoful, când se plângea de condiţiile în care locuia, deasupra unor terme.

Arheologii au căutat să generalizeze şi uniformizeze termele romane, aşa cum au procedat şi cu casele romane. O paletă întreagă de termeni latini a fost aplicată diverselor părţi ale reţelei de încăperi calde şi reci: *frigidarium* (camera rece), *tepidarium* (camera caldă), *caldarium* (camera fierbinte), *laconicum* (camera în care se transpira), *apodyterium* (vestiarul) şi aşa mai departe. Romanii înşişi foloseau termenii aceştia. Ba chiar, o inscripţie din Termele Stabiane de la Pompeii înregistrează momentul instalării unui *laconicum* şi a unui *destrictorium* (cameră de răzuit). Dar nu erau cuvintele tipice, mundane, pe care le sugerează ghidurile moderne. Am anumite dubii că mulţi romani îşi vor fi spus în vorbirea cotidiană: „Să ne întâlnim la *tepidarium'.*

Nici procedurile folosite la terme nu erau chiar atât de rigide cum ne încurajează termenii aceştia latini, atât de impresionanţi, să credem. Arheologii îşi doresc, aproape de fiecare dată, să sistematizeze prea tare cutumele romane. Cu toate că experţii în terme ne spun adesea că principiul îmbăierii, la romani, era să treacă, progresiv, prin încăperi din ce în ce mai fierbinţi, apoi să revină de unde plecaseră şi să încheie procesul cu un plonjon în apă

rece, nu există dovezi concrete că era chiar aşa. Toate variantele de trasee erau la fel de posibile (ba chiar unii experţi susţin opinia contrară, că se trecea dintr-o încăpere într-alta, dar de la cele calde la cele mai reci). La fel, nu există nici un motiv de a presupune că orice vizită la terme trebuia neapărat să dureze cel puţin două ore sau că vizitele bărbaţilor se desfăşurau întotdeauna după-amiaza. În practică, totul era, aproape sigur, mult mai variat, iar procedurile – mult mai aproape de „ce şi cum doreşte clientul" decât ne face să credem dorinţa modernă de a impune reguli şi norme.

Paleta largă de posibilităţi şi distracţii pe care le oferea un stabiliment de băi de dimensiuni relativ mari devine mai clară dacă ne uităm la Termele Stabiane de la Pompeii *{v.* Figura 18). Unul dintre cele trei mari complexe de băi publice din centrul oraşului, aceste terme se aflau – ca

Legendă
2*/* intrare în bazinul de îmbăiere al bărbaţilor b vestiarul pentru bărbaţi c cameră caldă
d cameră fierbinte
e cuptor
f cameră fierbinte
g cameră caldă
h vestiarul pentru femei
i bazinul pentru scufundări j bazinul de înot
k prăvălii

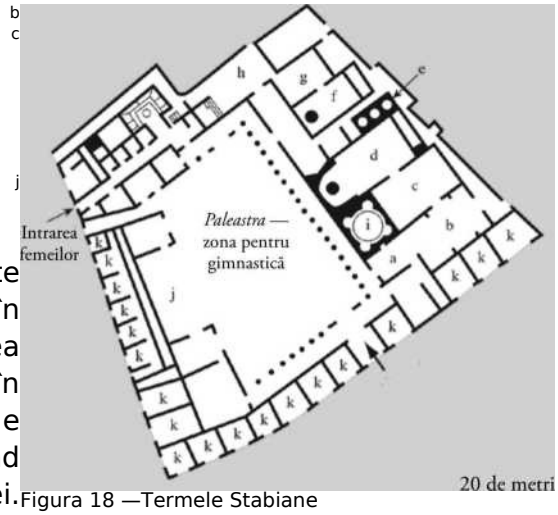


Figura 18 —Termele Stabiane

multe alte obiective – în reparaţii la vremea erupţiei, singura în deplină stare de funcţionare fiind zona pentru femei. Adevărul este că trebuie să fi existat o anumită presiune în materie de spaţiu pentru terme la Pom- peii, în anul 79 e.n. Dintre termele publice, numai cele din For funcţionau la capacitate maximă. Un stabiliment nou-nouţ – Termele Centrale – se afla în construcţie, după cele mai moderne planuri pentru acele timpuri, dar nu fuseseră terminate încă. Nici măcar stabilimentele comerciale, în proprietate privată, în general mai mici decât cele publice, din administrarea municipalităţii, şi care şi-ar fi putut îngădui să se arate mai pretenţioase în privinţa clientelei, nu funcţionau cu toatele pe de-a întregul. Dintre ele, unul, de exemplu, era o ruină de mulţi ani (poate că dăduse faliment), iar aşa-numitele Terme Sarniene, de la nivelurile inferioare ale unui bloc de locuinţe, erau în curs de restaurare. Termele de pe Domeniul Iuliei Felix, „un complex de băi elegant, pentru clienţi prestigioşi”, cum era formulat anunţul de închiriere, se numărau printre puţinele în stare deplină de funcţionare – şi probabil că întâmpinau o cerere pe măsură, oferind o sursă considerabilă de câştig.

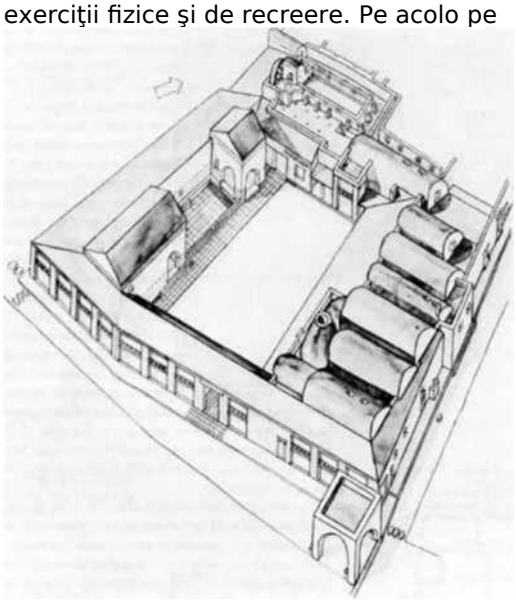
Termele Stabiane erau cele mai vechi din oraş, fiind ridicate cu mult înaintea înfiinţării coloniei romane. Diferitele faze ale construcţiei lor sunt foarte greu delimitabile azi (şi faptul că notele unui studiu esenţial cu

privire la reţeaua structurală au fost distruse în bombardamentele

asupra Dresdei, din al Doilea Război Mondial, au îngreunat şi mai mult procesul). Cea dintâi construcţie din situl respectiv, datată de unii arheologi tocmai în secolul V î.e.n., a luat forma unei curţi pentru gimnastică (*palaestra*) şi a unor „băi de şezut", în stil grecesc. Dar băile pe care le vedem azi au apărut ca rezultat al unor lucrări majore, desfăşurate la mijlocul secolului II î.e.n., când au fost aduse o serie de îmbunătăţiri şi reînnoiri ale dotărilor — prelungite până la finalul existenţei oraşului —, incluzând aprovizionarea cu apă direct din apeduct, şi nu din vechiul puţ *(u* Ilustraţia 83). Presupunem că Termele Stabiane se aflau în proprietate şi sub administrare publică nu numai din cauza dimensiunilor foarte mari (e greu de imaginat că un complex de asemenea dimensiuni putea fi o întreprindere privată), ci şi graţie inscripţiilor care consfinţesc investirea de bani publici: cadranul solar, cu textul său în limba oscă, menţionează că a fost construit cu sumele obţinute din amenzi; iar construirea celor două încăperi — *laconicum* şi *destrictorium* — de către *duoviri*, în secolul I î.e.n., fusese făcută, după cum afirma inscripţia, „din banii pe care legea îi obliga să-i cheltuiască fie pe jocuri, fie pe un monument".

Intrarea principală se deschidea pe *Via dell'Abbondanza*, chiar de lângă statuia lui Marcus Holconius Rufus, unde strada se lărgeşte şi formează o piaţetă. La stradă, se înşirau mai multe prăvălii, dar, dacă traversai vestibulul, dădeai într-o curte interioară cu colonade, care forma zona de

exerciţii fizice şi de recreere. Pe acolo pe undeva se plătea pentru



83. Termele Stabiane. În centrul acestei reconstituiri desenate se află zona deschisă, rezervată exerciţiilor fizice. În partea dreaptă, sunt încăperile boltite, care formează apartamentele de îmbăiere ale femeilor şi ale bărbaţilor. *Via dell'Abbondanza* trece prin faţa complexului (în stânga, jos), cu arcada lui mare asociată familiei lui Marcus Holconius Rufus.

serviciile oferite. Dacă la unele terme publice nu se plătea intrarea, altele percepeau o mică taxă. Nu ştim cum se proceda în acest caz, dar locul în care o eventuală plată s-ar fi făcut cel mai simplu era la intrarea în sala principală de îmbăiere (a).

Amplasarea sălilor de îmbăiere era extrem de practică. La Termele Stabiane, încălzirea era furnizată de un singur cuptor de ardere a lemnelor, conectat la sistemul de încălzire prin podele, aşa-numitul *hipocaust*. Fiind cel mai timpuriu exemplu de asemenea sistem care ni s-a păstrat din lumea romană (inventat în Campania, probabil), acesta furniza o încălzire mult mai puternică a tuturor încăperilor decât sistemul anterior cu mangaluri, aflat încă în funcţiune la Termele din For (*v,* Ilustraţia 84). Principiul de bază presupunea ca podelele încăperilor care urmau să fie încălzite să fie înălţate pe nişte mici lespezi, formând astfel un spaţiu cu aer dedesubt. Aerul din aceste spaţii era încins de căldura focului – cu cât fiecare încăpere se afla mai aproape de cuptor, cu atât se înfierbânta mai tare. Aranjamentul de la Termele Stabiane permitea ca două seturi de încăperi să fie încălzite de-o parte şi de cealaltă a focului: două camere fierbinţi – una mai mare (d) şi una mai mică (f) – şi două camere calde: una mai mare (c) şi una mai mică (g).

De ce două seturi? Cele două încăperi mai mici erau pentru femei, a căror îmbăiere aici se făcea separat de a bărbaţilor. Femeile nu aveau acces pe intrarea principală, impunătoare, a termelor, de pe *Via dell'Abbondan- za>* ci intrau de pe o stradă laterală, pe o uşă despre care se spune c-ar fi purtat însemnul pictat cu vopsea „Femei" (vizibil încă, la scurt timp după

84. Mangal de bronz de la Termele din For, care prezintă un truc vizual caracteristic oraşului Pompeii. Obiectul i-a fost dăruit stabilimentului termal de un bărbat pe nume Marcus Nigidius Vaccula. Cognomenul acestuia, *Vaccula*, înseamnă „văcuţă" – aşa că omul a împodobit arzătorul cu o vacă mică de metal, pe post de emblemă.

excavaţiile iniţiale, dar acum devenit absolut ilizibil). în loc să iasă într-o curte aerisită, femeile aveau de mers printr-un coridor lung şi înghesuit, care le scotea într-un loc unde puteau, eventual, să plătească pentru a-şi lăsa hainele (h) şi să intre apoi în spaţiile lor mai mici. Aceeaşi dispunere se întâlneşte şi la Termele din For, unde exista şi o a doua serie, mai puţin complicată, de săli de îmbăiere pentru femei. La Termele Centrale, planurile nu prevedeau o asemenea schemă de segregare: ori femeile nu aveau acces deloc, ori se îmbăiau în momente diferite faţă de bărbaţi; sau era vorba despre situaţia care-i făcea pe moraliştii antici să vadă roşu în faţa ochilor – îmbăierea mixtă.

Bărbaţii care veneau la Termele Stabiane erau întâmpinaţi cu multe opţiuni. îşi lăsau veşmintele în vestiar (b), o încăpere cu stucaturi minunate, în care nişele individuale, rezervate bunurilor personale cu care veneau clienţii, s-au păstrat *{v.* Ilustraţia 85). Suntem obligaţi să presupunem că în personalul stabilimentului va fi fost inclus şi un paznic pentru această facilitate, dar scriitorii romani povestesc multe istorioare despre micile furtişaguri de la băi. Poate că era mai bine să-ţi laşi acasă lucrurile de valoare. Din vestiar, clienţii băilor puteau ieşi afară pentru tot felul de jocuri şi exerciţii fizice. Exista un bazin de înot (j) şi, dacă descoperirea unei perechi de bile de piatră are vreo semnificaţie, poate că tot acolo se putea practica şi o formă oarecare de joc cu bile. Folosirea diverselor

85. Vestiarul (camera pentru schimbat) pentru bărbaţi din Termele Stabiane, înaintea restaurării acestora. Se văd clar tavanul cu stucaturi şi – în partea dreaptă – „dulăpioarele" în care se lăsau hainele.

unguente şi răzuitul – care, la romani, mergeau mână-n mână cu exerciţiile fizice – intra fie în sarcina sclavilor proprii, pe care clientul şi-i aducea cu el de acasă tocmai pentru asta, fie omul se descurca singur, după un principiu introdus de împăratul Hadrian. Dar se putea să fi existat şi personal specializat, oferit chiar în acest scop – cu toate că nu ştim unde se afla „camera de răzuit" construită de *duoviri.* În zona pro- priu-zisă de îmbăiere, exista posibilitatea de a năduşi la căldură, de a sta jos în mai multe bazine mici (cam la fel ca într-o saună modernă) sau de a plonja în bazinul cu apă rece (i), despre care se presupune că era o reconvertiré ulterioară a unui fost *laconicum.*

Pentru cei care locuiau în case mici, insalubre, sau cocoţate deasupra câte unui atelier, termele acestea vor fi fost un adevărat Palat al Poporului *(u* Planşa XVI). Nu numai că erau minunat de spaţioase şi-ţi ofereau toate plăcerile de a înota, de a te bălăci şi de a face toate exerciţiile care-ţi puteau trece prin minte, dar mai erau şi decorate într-un stil generos. Boitele arcuite ale sălii de baie erau vopsite în culori vii, iar soarele splendid se revărsa înăuntru prin luminatoarele rotunde din plafoane.

Dacă soarele nu pătrundea, încăperile tot erau menţinute cu o iluminaţie feerică, de o baterie întreagă de lămpi. Pe un coridor al Termelor din For s-a găsit un depozit de cinci sute de lămpi.

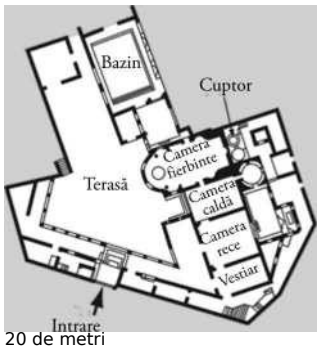
Nu numai vizitatorul modern are tendinţa să se întrebe cât de igienic era tot sistemul. Nu se făcea nicio clorinare a apei din bazine, care să neutralizeze efectele urinei şi ale altor tipuri de reziduuri corporale, mai puţin sterile. Nici apa respectivă nu era constant şi rapid înlocuită din diversele bazine, chiar dacă se făcea, uneori, câte o tentativă de a introduce în ele un şuvoi moderat de apă proaspătă, care ar fi diluat măcar mizeria acumulată până atunci. Bazinele fierbinţi din sălile de îmbăiere propriu-zise trebuie să fi găzduit mase colcăitoare de bacterii (la fel ca multe staţiuni balneare din Europa secolului XVIII). Marţial glumeşte în privinţa fecalelor care se acumulau pe fundurile lor, iar autorul-medic roman Celsus vine cu sfatul de bun-simţ de a nu merge la terme cu vreo rană proaspătă („în mod normal, s-ar cangrena”). Termele, altfel spus, vor fi reprezentat, pentru pompeianul de condiţie modestă care venea să se îmbăieze, un loc fermecător de plăcere şi înfrumuseţare. Dar puteau, la fel de bine, să-l şi omoare.

Lucru deloc surprinzător, date fiind goliciunea şi eventuala amestecare a femeilor cu bărbaţii (în fantezia romanilor, cel puţin), termele erau asociate, în egală măsură, cu sexul. Ca şi localurile, unele au căzut victime

bănuielilor c-ar fi fost, de fapt, nişte bordeluri deghizate şi redenumite, în care prostituatele îşi făceau veacul în aşteptarea clienţilor pe care să-i agaţe. Problema i-a preocupat şi pe autorii de texte legale, şi pe juriştii romani. încercând să stabilească precis cine anume se cuvenea să sufere pedeapsa legii, pentru a fi fost *infamis* pe baza implicării în prostituţie, un autor cita o practică răspândită „în anumite provincii" (cu alte cuvinte, nu şi în Italia), potrivit căreia administratorul termelor îşi punea sclavii să păzească veşmintele clienţilor, iar acei sclavi, de fapt, ofereau o paletă mult mai vastă de servicii. Rămânea la latitudinea atotştiutorilor jurişti romani să stabilească dacă patronul juca şi rolul de peşte — asta în teorie.

La Pompeii, ne confruntăm cu această chestiune într-un stabiliment de terme situat în afara zidurilor cetăţii, chiar dincolo de Poarta Maritimă, şi cunoscut acum sub denumirea de Termele Suburbane. Excavat în anii 1980, acest complex de băi constituia o întreprindere comercială privată, amplasată la parterul unei clădiri care avea deasupra nişte spaţii de locuit, precum şi încăperi cu alte destinaţii. Mult mai restrâns decât complexele de băi publice din centrul oraşului şi nedând nici un semn c-ar fi existat şi o secţiune rezervată femeilor, atracţia sa trebuie să fi fost reprezentată de vederile minunate către mare pe care le oferea şi de care cei veniţi să se îmbăieze probabil că se bucurau de pe o terasă vastă pentru băi de soare (aici nu se făceau exerciţii fizice). Şi în acest complex, construit chiar la începutul secolului I e.n., se făceau reparaţii la vremea erupţiei.

Vestiarul este, fără îndoială, cel care susţine pretenţia de celebritate modernă a stabilimentului. Până sus de tot, pe unul dintre pereţi, se mai văd încă opt scene de



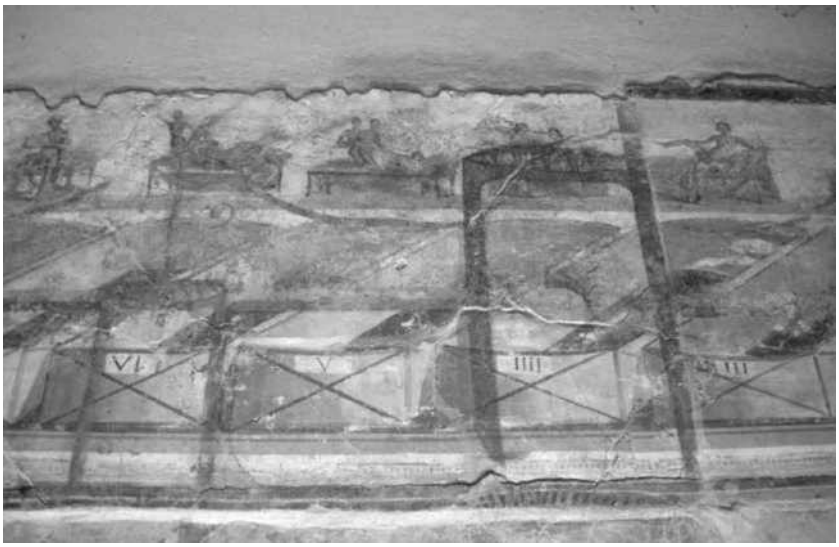
împerechere sexuală atletică, majoritatea fiind

Figura 19 —Termele Suburbane. Acest mic stabiliment de băi privat, comercial, era dispus în jurul unei terase centrale vaste, care se deschidea spre mare. Binecunoscutele picturi erotice provin din vestiar.

cupluri (dintre care unul ar putea fi compus, de fapt, din două femei), dar şi un trio şi un cvartet, care practică sexul în grup *(u* Ilustraţia 86). Acestea nu s-au păstrat decât pe un singur perete, dar iniţial trebuie să fi apărut şi pe alţi doi pereţi, ceea ce va fi făcut să existe, însumate, douăzeci şi patru de poziţii sexuale diferite. Sub scenele erotice propriu-zise, găsim picturi înfăţişând o serie de cutii de lemn sau coşuri, fiecare numerotat (numerele I-XVI au supravieţuit). De ce imaginile cu sex şi de ce să fi fost ele combinate cu imaginile unor cutii numerotate?

Răspunsul cel mai plauzibil rezidă în faptul că aceasta era, pur şi simplu, un vestiar. Spre deosebire de Termele Stabiane, aici nu erau nişe încastrate în perete în care să-ţi fi lăsat lucrurile, dar se mai văd încă urmele unei poliţe care se întindea cât era camera de lungă, de jur-împrejur, sub nivelul picturilor erotice. Acestea serveau la numerotarea diferitelor cutii si coşuri si-i ofereau clientului venit să se îmbăieze un *aide-mémoire*
amuzant, prin care să-şi amintească unde-şi lăsase lucrurile: de exemplu, numărul VI e grupul care face amor în trei. Alţii au împins explicaţia mai departe şi au avansat ideea că scenele de sex erau, de fapt, nişte reclame ale bordelului care funcţiona la nivelul de deasupra, ba chiar un

* Textual: „ajută memoria” – în limba franceză în original.



86. Vestiar al Termelor Suburbane. Detaliile decoraţiunilor sunt greu de identificat în prezent, dar, în registrul inferior, se văd o serie de cutii numerotate (aici, de la III la VI). Deasupra fiecărui număr este câte o scenă de amor.

fel de meniu conţinând opţiunile („o jumătate de oră de numărul VII, vă rog”). Poate se întâmpla (precum „în anumite provincii”) şi acolo ca fetele sclave din vestiar să joace un rol dublu – erau şi prostituate. Poate că acel *graffito* din apropierea uneia dintre căile de acces către nivelul superior, după toate aparenţele o reclamă la serviciile unei anume Attice contra preţului (mare) de 16 *asses,* trebuie pus în legătură cu picturile de la nivelul de jos.

Nu putem şti. Dar există un clenci curios în coada poveştii acestor picturi. Deşi vedem acum că opt dintre ele sunt într-o stare foarte bună, cu toatele par să fi fost suprapictate cu alte scene, cândva înaintea erupţiei. Decoraţiunile din restul încăperii au rămas neatinse: cineva şi-a dorit să le acopere tocmai pe acestea opt. De ce? O explicaţie ar fi că avusese loc o schimbare administrativă la nivelul conducerii termelor (una care n-a mai investit în presupusul bordel de deasupra). Dar poate că explicaţia reală era şi mai simplă de-atât. Poate că şi unora dintre pompeieni li se întâmpla câteodată să le ajungă atâtea imagini care se învârteau în jurul sexului.

CAPITOLUL VIII JOCURI ŞI DISTRACŢII

Aruncatul zarurilor

Un istoric roman din secolul IV e.n., care avea prea puţină stimă pentru săraci, menţiona cu dispreţ horcăielile stranii pe care aveai ocazia să le auzi în toiul nopţii din tavernele Romei. Nu aveau nimic de-a face cu distracţiile sau jocurile de natură sexuală, ci proveneau de la jocurile de noroc. Jucătorii erau atât de preocupaţi de zarurile pe care le aruncau, încât scoteau acele zgomote scabroase, trăgând aerul în piept pe nările căscate. Este una dintre acele rare ocazii în care putem reconstitui pe loc sunetele care însoţeau vieţile romanilor – era un sunet care, fără îndoială, se va fi auzit sus şi tare în cârciumile de la Pompeii, unde, potrivit picturilor pe care le-am studiat în capitolul anterior, jocurile de tot felul şi aruncatul zarurilor constituiau un acompaniament important la mâncare si la băutură.

Nu ştim exact ce joc practicau acei bărbaţi din picturi. Jocurile de masă romane, ca şi ale noastre, se prezentau într-un sortiment vast, cu multe denumiri. „Hoţomanii" sau, poate, „Soldăţeii" (*latrunculi*) era unul dintre cele preferate şi, cu siguranţă, se juca şi la Pompeii, de vreme ce un afiş electoral îi oferă candidatului sprijinul – posibil nedorit – al „jucătorilor de *latrunculi".* Un alt joc, adesea evocat în literatura latină, se numea „Cele douăsprezece scrieri" *(duodecim scriptd).* Nu s-au păstrat regulile pentru nici unul dintre aceste jocuri, aşa că au existat ne-numărate încercări savante prin care ele să fie reconstituite din referinţe

întâmplătoare. *Latrunculi*> de exemplu, ar fi putut presupune o blocadă sau împresurare a pieselor adversarului, de o manieră vag asemănătoare cu cea din jocul modern de dame. Dar cele mai multe jocuri se ghidau – atunci ca şi acum – după un principiu simplu: jucătorul arunca un zar, ceea ce-i permitea să-şi mute piesa ori piesele pe tablă sau către zona de câştig; norocul pur al felului în care cădea zarul reprezenta elementul crucial în reuşită, dar abilitatea conta şi ea, de bună seamă, când se mutau piesele pe tablă. Cu certitudine trebuia să fi avut ştiinţa jocului, dacă împăratul Claudiu a scris o carte (din păcate, pierdută) despre arta jocurilor cu zaruri, denumite generic *alea*.

Jocurile cu mize în bani erau, şi ele, un element crucial. Jocurile de tavernă îi puteau face pe concurenţi să câştige o mulţime de bani – sau să piardă. Un *graffito* de la Pompeii proclama un câştig deosebit de spectaculos: „Am câştigat la Nuceria, jucând *alea,* 855Vi *denarii* – pe cinstea mea c-aşa a fost”. Era o sumă cu adevărat mare, echivalentă cu 3.422 de sesterţi, adică de aproape patru ori solda anuală a unui legionar. Cele mai multe câştiguri vor fi fost mult mai mici, aşa cum se poate deduce din mesajul norocosului câştigător de la Nuceria, care insistă asupra adevărului cuvintelor sale. Chiar şi aşa, mesajul lui ne ajută să înţelegem mai în profunzime nivelul social la care ajunsese cultura de local pompeiană. Oamenii aceştia vor fi fost modeşti şi foarte săraci după standardele celor din elita locală, dar tot aveau ceva timp şi bani de irosit. Jocurile de noroc nu sunt – nu erau nici atunci – maniera de a-şi omorî timpul a celor cu adevărat mizeri.

Autorităţile romane scoteau legi în materia jocurilor în general şi a jocurilor de noroc de felul acesta cu un entuziasm de care în niciun caz nu dădeau dovadă când venea vorba să reglementeze prostituţia. Şi făceau asta

ineficient, fără îndoială, şi la nişte standarde flagrant de duble. Pentru că e limpede că toate jocurile – a se vedea pasiunea împăratului Claudiu pentru ele – se practicau în tot spectrul social, fără excepţie. Jocurile de noroc se transformaseră într-un obicei roman în aşa măsură distinct, încât un teoretician excentric din secolul I î.e.n. s-a găsit să susţină că Homer însuşi trebuie să fi fost roman, de vreme ce înfăţişa suita de peţitori ai Penelopei din *Odiseea* jucând zaruri. Din păcate, nu ne-au parvenit table de joc de la Pompeii, chiar dacă, prin alte părţi din lumea romană, s-au găsit. E de presupus că pompeienii jucau pe table din lemn. Şi nu puţine sunt dezbaterile pe marginea temei dacă anumite obiecte, identificate, pe alocuri, ca fiind aruncătoare de zaruri, nu erau, de fapt, nişte căni de mici dimensiuni. Dar piese de dame şi zaruri au fost găsite peste tot în oraş, inclusiv în case dintre cele mai avute: în Casa lui Menandru, de exemplu, au fost descoperite două zaruri minunate şi un pumn de piese de dame.

Romanii voiau să restricţioneze jocurile practicate în cârciumi mai degrabă decât pe cele jucate acasă. De ce? În parte, fără îndoială, pentru că aceste jocuri riscau să destabilizeze ierarhiile sociale şi economice. O cultură ai cărei membri aparţineau unor straturi atât de strict delimitate, în funcţie de averea pe care o posedau, nu avea cum să nu opună o rezistenţă aproape inevitabilă ideii că o simplă aruncătură de zaruri îi putea schimba statutul unuia sau altuia. Văzut în termenii aceştia, omul care se trezise cu pleaşca de la Nuceria nu era un norocos fără pereche, pur şi simplu, ci şi un factor perturbator, primejdios din punctul de vedere al ordinii sociale. Dar o idee recent apărută, nu lipsită de interes, afirmă că opoziţia elitei romane faţă de jocurile de noroc avea de-a face şi cu preocupările de ordin mai general din cultura romană în privinţa felului cum era înţeleasă relaxarea (<*otium*). Care era maniera cuvenită de utilizare a timpului liber? Care era momentul oportun pentru relaxare? Erau anumite activităţi ce ţineau de relaxare potrivite numai anumitor contexte? Erau acceptabile jocurile de noroc în

incinta unei case particulare bogate, dar nu si într-o cârciumă?

Oricum ar fi fost, cuvenite sau categoric necuvenite, jocurile de tot felul, inclusiv cele cu zaruri, deveniseră la Pompeii o activitate sinonimă relaxării. Trecând mai departe, la discuţia despre alte moduri de umplere a timpului liber (<*otium*) – spectacolele şi reprezentaţiile care, ţinute în teatre şi amfiteatre, au lăsat amprente mult mai vizibile în registrul arheologic decât un biet joc de zaruri –, merită reflectat la faptul că mai multe ore pe cap de locuitor se petreceau (a se citi: se iroseau) la Pompeii în faţa tablelor de joc decât în faţa unor actori sau gladiatori.

Orbiţi de stele?

Pompeii era un oraş al teatrelor. În anul 79 e.n., avea două teatre de piatră permanente, chiar dacă în diferite stadii de părăginire. Unul data din secolul II î.e.n., dar fusese renovat şi mărit de Marcus Holconius Rufus pentru a putea găzdui în jur de 5 000 de oameni *(u* Ilustraţia 87). Părţi din porţiunea permanentă de cărămidă a scenei sunt şi acum

vizibile, după cum sunt şi angrenajele cortinei (în Roma antică, spre deosebire de teatrul modern, cortina nu cădea, ci era trasă în sus, de la nivelul podelei). Celălalt teatru, practic lipit de primul, era un Teatru Acoperit mai mic, în care puteau să încapă cel mult 2 000 de oameni, şi fusese ridicat în primii ani ai coloniei romane de către aceiaşi oameni care au construit şi Amfiteatrul *(u* Ilustraţia 69). La momentul în care primul teatru de piatră permanent a fost ridicat în cetatea Romei, în anii 50 î.e.n., finanţat din prăzile războaielor din Răsărit ale lui Pompei cel Mare, Pompeii, un oraş mult mai mic, avea deja două teatre, de aproape două decenii.

87. Vedere către scena Teatrului Mare şi către locurile mai confortabile rezervate membrilor elitei, de pe rândurile din faţă. Scena de lemn din această fotografie a fost adăugată pentru ţinerea unui spectacol modern.

Mai mult decât atât, cine se plimbă astăzi prin casele mai bogate din oraş sau prin galeriile de picturi şi mozaicuri aflate acum în Muzeul de Arheologie de la Napoli se confruntă în mod repetat cu imagini ale scenei, dramaturgiei şi spectacolului teatral. Casa lui Menandru, aşa cum am văzut, a fost denumită astfel după acea pictură înfăţişându-l pe autorul grec de piese comice, din

secolul IV î.e.n., situată în nişa centrală din peristil, direct în faţa intrării centrale a casei *(v.* Ilustraţia 44). Menandru este reprezentat

şezând, cu un sul de papirus în mână; numele lui figurează inscripţionat clar atât sub scaun, cât şi pe sul. Faţă în faţă cu el era un alt personaj, similar, care abia dacă se mai vede acum, dar aproape sigur înfăţişa un alt autor dramatic – Euripide, potrivit unor bănuieli.

Într-un frumos pandant la portretul lui Menandru se constituie două mozaicuri din *Villa* lui Cicero, situată chiar în afara zidurilor cetăţii. Făcute din *tesserae* fantastic de mici, ele sunt „semnate” cu numele artistului care le-a creat: Dioskourides din Samos. Unul înfăţişează trei femei aşezate în jurul unei mese, care beau ceva, iar celălalt – un grup de

muzicanţi care cântă la tamburină, talgere şi flaut *(u* Planşa I). Toate aceste personaje poartă măşti de teatru (una dintre femei este o „hoaşcă" impresionantă), ceea ce sugerează că sunt scene din piese, nu din viaţa reală. O descoperire norocoasă de mozaicuri similare pe insula grecească Lesbos, de astă dată însoţite şi de titluri, face să fie aproape certă intenţia reprezentării unor scene din comediile lui Menandru: primele trei vin să ilustreze piesa *Femei la masa de dimineaţă>* iar grupul de muzicanţi, probabil, *Fata posedată de zei* (în care muzica e folosită pentru a verifica dacă fata respectivă este cu adevărat posedată sau numai *spune* c-ar fi). Între timp, o scenă din *Copiii lui Hercule*, o tragedie a lui Euripide, a fost identificată într-o pictură din aşa-numita Casă a lui Casca Longus. Şi aici personajele sunt redate cu măşti, iar pictura îi face pandant unei scene luate dintr-o comedie rămasă neidentificată, în care apare un sclav bătrân, excepţional de burduhănos, care perorează dinaintea unui cuplu de tineri.

Exista un anume interes şi în privinţa celor ce se petreceau în culise. Mozaicul amplasat la loc de cinste, în centrul încăperii zise *tablinum* din Casa Poetului Tragic, înfăţişa nişte actori care se aranjau pentru a ieşi pe scenă *(u* Planşa XVII). Spectacolul pentru care se pregăteau nu era unul de tip tradiţional, vreo tragedie sau comedie, ci o „piesă cu satiri" – un soi de parodie burlescă desfrânată, care urma, în teatrul atenian din secolul V î.e.n., după câte o triadă de tragedii, pentru a-i oferi publicului ceva uşor, o binevenită relaxare. În scena cu pricina, cei doi din stânga poartă deja costumele distinctive, de ţap, ale corului dintr-un asemenea spectacol (un cor alcătuit din satiri –

jumătate ţapi, jumătate oameni). Restul trupei nu e gata încă. Actorul din fundal încă se mai chinuie să-şi tragă pe el costumul (şi acesta tot de ţap), flautistul îşi exersează măsurile, în timp ce regizorul, aflat în centru, dă ultimele instrucţiuni. La picioarele şi pe masa din spatele lui, sunt măşti care aşteaptă să fie puse – cu toate că ele ne şi semnalează nouă, privitorilor, faptul că e vorba despre o scenă de teatru. Cert este că, în tot repertoriul decoraţiunilor casnice pompeiene, asemenea măşti constituie unul dintre elementele cel mai des întâlnite, fie cocoţate pe acele fantastice feerii arhitectonice pictate, fie părând să plutească în mijlocul pereţilor. E ca şi cum teatrul ar fi reprezentat modelul întregului spectacol dat de pictura murală pompeiană: pictura transforma o casă obişnuită într-o scenă de teatru.

Marea întrebare este cum anume se potrivesc aceste picturi şi mozaicuri cu ce a mai rămas din teatrele propriu-zise. Am văzut deja, cu alte prilejuri, că decoraţiunile dintr-o casă sau dintr-o cârciumă puteau reflecta, în forme fie idealizate, fie umoristice, activităţile rezidenţilor şi ale privitorilor acelei picturi sau ai acelui mozaic – indiferent dacă era vorba despre băut, cinat sau dat cu zarurile. Sugerează, oare, scenele acestea din dramaturgia clasică grecească, de pe podelele sau pereţii caselor pompeiene, că teatrele locale erau locuri predilecte pentru punerea în scenă a spectacolelor de revitalizare ale acestui tip de piese? Atunci când manifestaţiile dramatice erau sponsorizate chiar de *duoviri*, ca mostre ale generozităţii pe care erau aşteptaţi să şi-o dovedească faţă de oraş, oare era opţiunea lor să repună pe tapet vechi piese de succes şi de bun-gust, precum cele ale lui Menandru şi Euripide, în greceşte sau în traducere latină?

Aşa s-au gândit câţiva dintre savanţii moderni. Dar adevărul mai la îndemână este că avem prea puţine informaţii certe şi directe în legătură cu ce se juca în cele două teatre sau cu cât de frecvent aveau loc spectacolele în fiecare dintre ele. Spre deosebire de luptele de gladiatori, pentru care aproape că putem spune că suntem

în posesia echivalentelor antice ale programelor moderne, pentru spectacolele din teatre nu ni s-au păstrat nici afişe-program, nici reclame pictate. Majoritatea istoricilor nu s-au lăsat convinşi de ipoteza că dramaturgia clasică grecească era foarte prezentă pe scenele din Pompeii. La urma urmelor, nu există nicio referire la ea în citatele literare scrijelite pe zidurile pompeiene (realitatea este că nicio citare cât de cât recognoscibilă, din absolut nicio piesă, nu se regăseşte printre acestea, unica excepţie fiind un vers dintr-o piesă de-a lui Seneca). Şi multe dintre picturile şi mozaicurile care ilustrau dramaturgia clasică se bazau, fără doar şi poate, pe lucrări de artă greceşti şi aveau ca scop să reflecte într-o manieră mai general-simbolică lumea culturală a Greciei antice şi simbolurile acesteia. Cu alte cuvinte, nu erau nişte referinţe directe la spectacolele ţinute pe plan local.

Candidatele preferate pentru scena pompeiană erau, de obicei, diversele genuri italice. Adeseori citate au fost aşa-numitele „farse atelane", un tip de comedie din care nu s-au păstrat decât nişte mici fragmente şi despre care se presupune că erau, la origini, o născocire oscă. înfăţişând personaje tipice, cum ar fi Manducus, mâncăul, sau Bucco, fanfaronul, ele au fost comparate cu aşa-numitele „moralităţi" din Evul Mediu. În egală măsură caracteristice erau şi alte stiluri de comedie romană, dintre cele care au supravieţuit în piesele lui Plaut şi Terenţiu, precum şi alte spectacole care nu erau teatrale în sensul pe care-l dăm noi astăzi termenului. Un anumit curent de opinie susţine că Teatrul Acoperit nici nu fusese proiectat pentru a găzdui piese de teatru, ci pentru a folosi drept sală de întrunire a coloniştilor timpurii.

Toate aceste puncte de vedere sunt perfect plauzibile, dar cam atât. O anumită muncă detectivistică foarte atentă însă ne permite să ne apropiem ceva mai mult de ceea ce constituia esenţa scenei pompeiene. Savanţii s-au aplecat abia recent asupra celor două genuri de spectacol teatral, şi acestea în mare măsură pierdute, care ajunseseră de o imensă popularitate la nivelul împăraţilor,

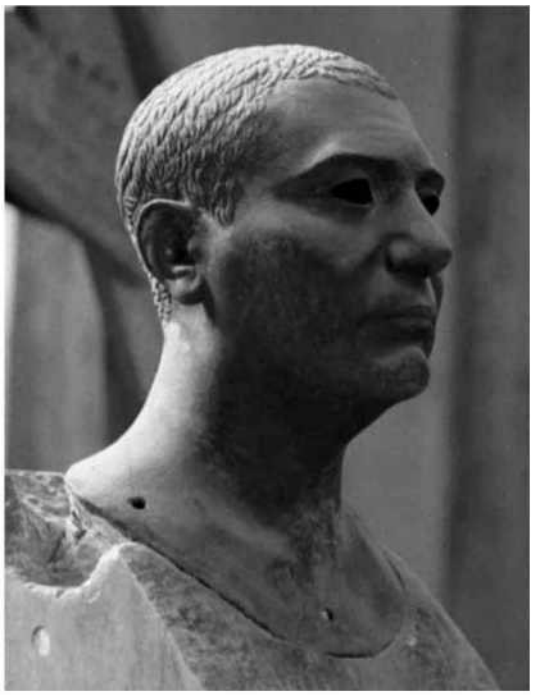
ca şi la cel al sărăcimii, în Italia, în ultimii o sută şi ceva de ani de existenţă ai oraşului Pompeii. E vorba despre mimă şi pantomimă. Mima se prezenta în multiple forme: era jucată ca distracţie de stradă, în casele particulare, ca scurte interludii la teatru şi ca piesă principală, când era cazul. Comedii licenţioase, cu titluri precum *Căsătoria*, *Piuarul* sau *Fetele ţesătorese* (aceasta din urmă putând fi, aşa cum sugera un învăţat, echivalentul antic al unei piese intitulate *Suedezele maseuze*), erau jucate şi de bărbaţi, şi de femei-actori care, în mod cu totul neobişnuit, nu purtau măşti. Uneori, erau improvizate pe marginea vreunei intrigi născocite de aşa-numitul *Archimimus* („mimul-şeP), alteori, se întâmpla să urmeze câte un scenariu. În ciuda titulaturii şi a felului în care noi, cei de astăzi, înţelegem noţiunea de „mimă", acestea nu erau tăcute, ci un amestec de vorbe, muzică şi dans.

Pantomima era un alt gen de spectacol, de obicei tragic, nu comic, şi care, cu siguranţă, nu trebuie confundat cu spectacolele moderne denumite la fel. Pantomima din Antichitate ar fi, mai degrabă, precursoarea baletului modern decât a „pantomimei" noastre. Introdusă la Roma, zi- ce-se, în secolul I î.e.n., ea înfăţişa pe scenă un interpret-vedetă, care prezenta un număr de virtuozitate constând în dans şi mimă (de astă dată, chiar în sensul în care înţelegem noi, astăzi, termenul *mimd)>* după un libret care le rezerva celorlalţi membri ai trupei, bărbaţi şi femei deopotrivă, rolul de cântăreţi. Aceştia formau „grupul de sprijin" vocal, împreună cu alţii, care produceau muzica. O parte distinctă – şi zgomotoasă – a spectacolului o dădeau aşa-numitele castaniete mari (*scabellum*). Vedeta interpreta singură, pe rând, toate rolurile intrigii, de unde şi denumirea de *panto-mimây* adică „a mima totul". Pe parcurs, îşi schimba măştile (care aveau guri închise, şi nu deschise, precum în teatrul antic tradiţional), ca să indice rolul pe care-l aborda în continuare. Tot felul de teme erau reprezentate astfel, extrase din repertoriul tragediei greceşti clasice – de exemplu, din *Bacantele* lui Euripide

sau din povestea Ifigeniei. Istoricii afirmă, în prezent, că pantomima nu era doar un teatru degenerat, ci

avea o semnificaţie mai profundă. Era, probabil, una dintre multele modalităţi prin care, în lumea romană, marele public făcea cunoştinţă cu mitologia şi literatura grecilor.

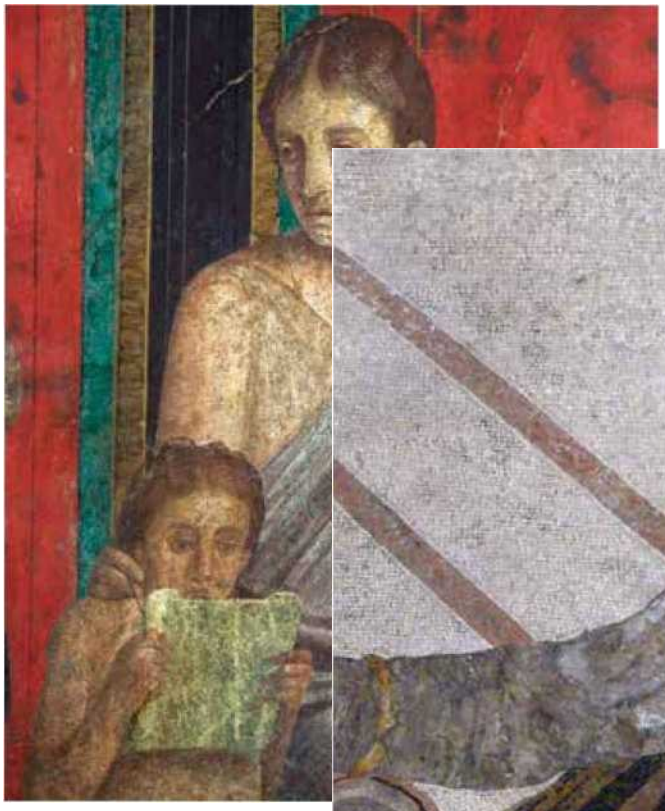
Există semne clare că mima şi, mai ales, pantomima constituiau atracţii de o importanţă majoră la Pompeii, în teatre şi pe diverse alte scene. Un portret amplasat în Templul Isidei îl comemorează pe un anume Caius Norbanus Sorex, „interpret al rolurilor de-al doilea”. O altă statuie, re- prezentându-l pe acelaşi interpret, se afla în Clădirea Eumachiei din For (s-a păstrat soclul inscripţionat, nu şi portretul propriu-zis), iar o alta, în sanctuarul Dianei de la Nemi, foarte aproape de Roma, unde este numit „actor de mimă în rolurile de-al doilea”. E de presupus că era membru al unei trupe de mimi ambulante, care dădea spectacole în diverse locuri din centrul şi sudul Italiei. Cu toate că nu era el conducătorul trupei, făcuse destule pentru Pompeii (poate chiar contribuise la restaurarea Templului Isidei, după cutremurul din anul 62 e.n.), pentru a fi onorat cu două portrete în bronz. Faptul că, actor fiind, era considerat *infamis* („condamnabil”) din punct de vedere legal, nu pare să fi stat în calea comemorării lui publice, „pe un teren atribuit prin decizia consiliului municipal”, chiar în centrul oraşului Pompeii.



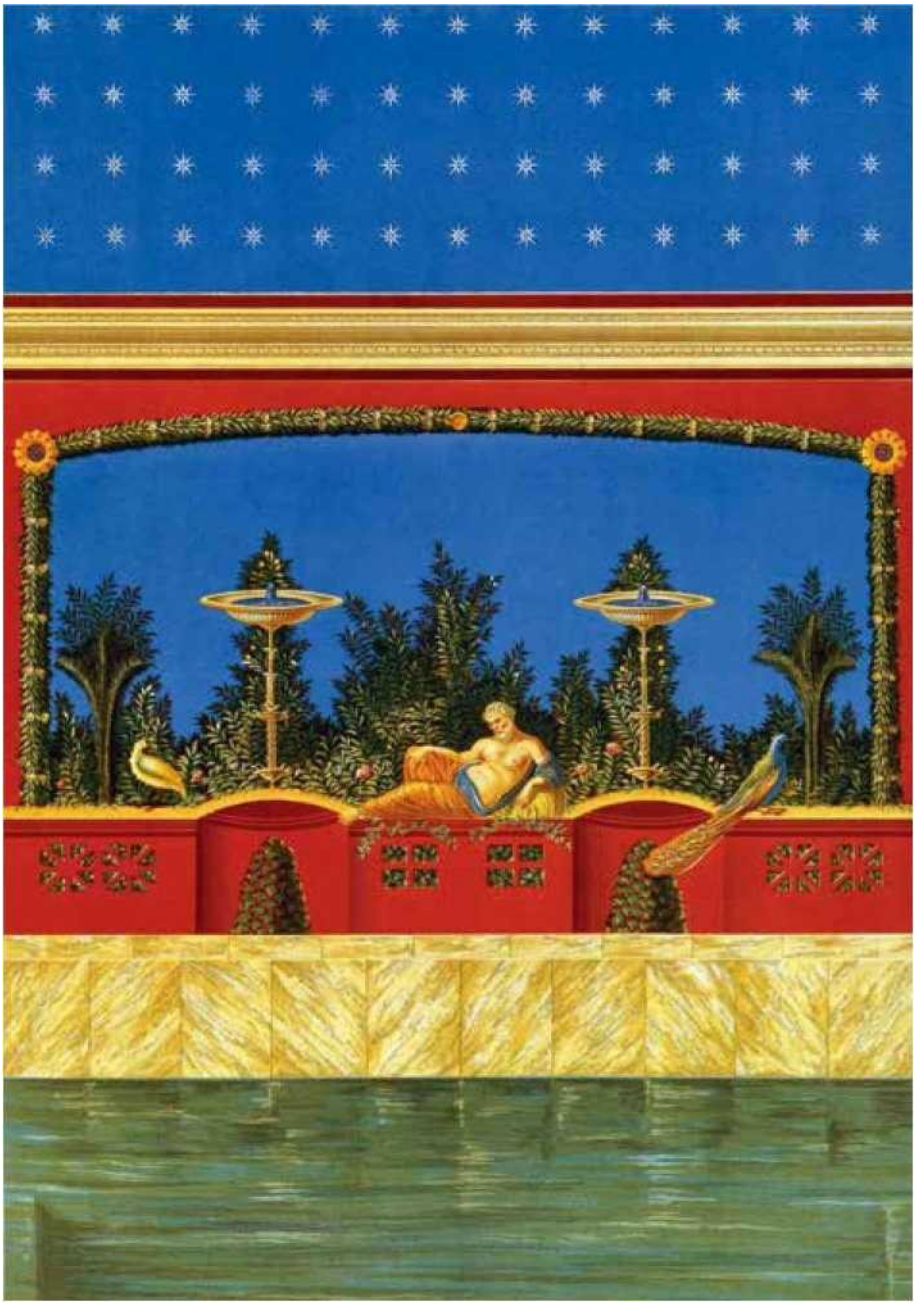
88. Actor şi binefăcător? Deşi actorul-mim Caius Norbanus Sorex reprezenta o profesiune „ruşinoasă”, iată unul dintre cele două busturi ale sale de la Pompeii, prin care i se arăta recunoaşterea publică. Un alt portret al aceluiaşi bărbat este cunoscut de la Nemi, de lângă Roma.

Planşa XIII – Un echivalent al „benzilor desenate”, de fapt o suită de picturi de pe peretele Hanului lui Salvius. Despre perechea din prima scenă, se considera că reprezenta doi bărbaţi, până când curăţirea picturii a dezvăluit că personajul din stânga este o femeie. Cu toate că ultima scenă e deteriorată, se vede suficient de clar că patronul localului îşi aplică regula: „Ieşiţi afară, dacă vreţi să vă bateţi”.

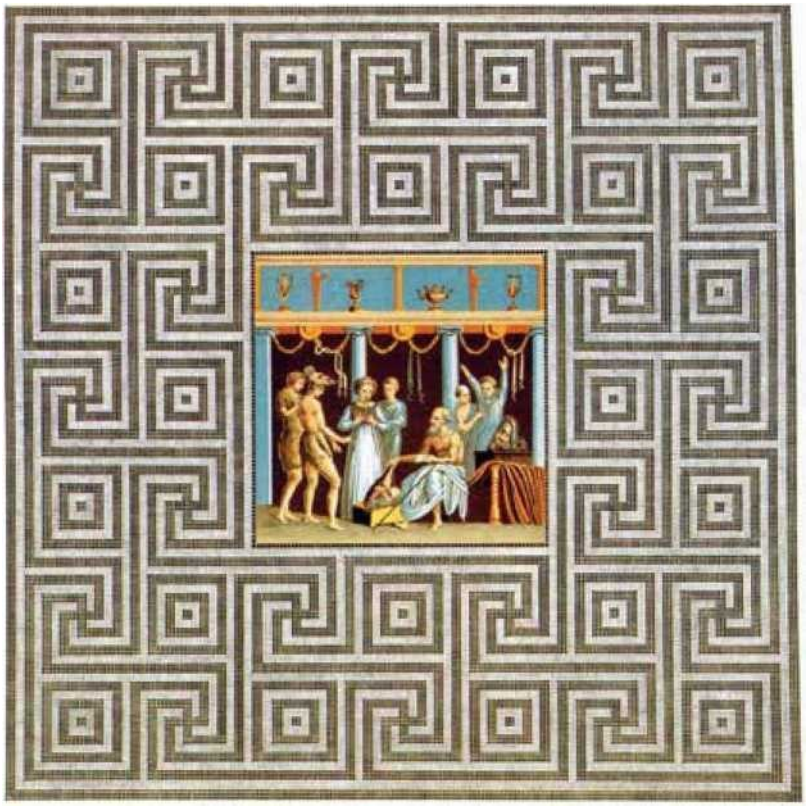
Planşa XIV – Din toată aglomeraţia de oameni şi zei, care se regăsesc pe friza din *Villa* Misterelor, un băiat citeşte cu voce tare de pe un sul de papirus, vegheat de o femeie, care poate fî mama lui. „Gluma” vizuală rezidă, parţial, în faptul că noi, privitorii, nu putem nici vedea, nici auzi ce anume citeşte el.



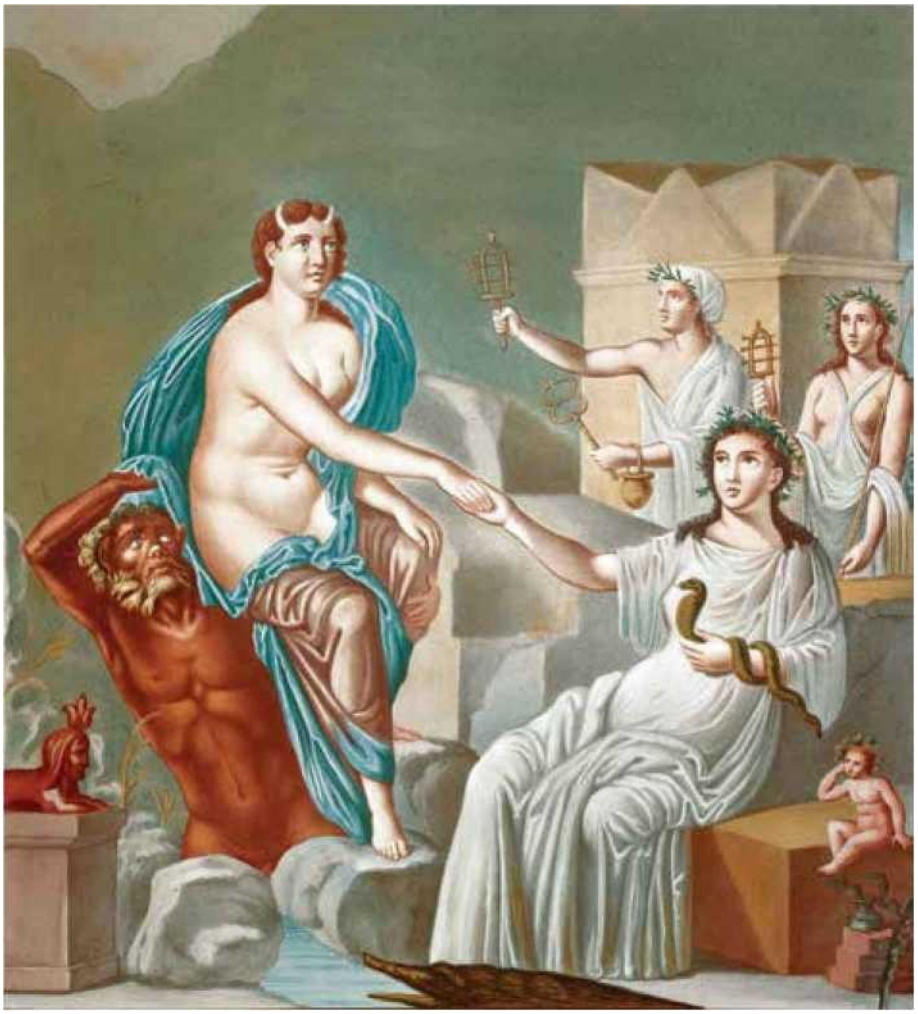
Planşa XV – Chipul regelui înfrânt Darius, detaliu din Mozaicul cu Alexandru, descoperit în Casa Faunului.



Planşa XVI – Băile îi ofereau pompeianului obişnuit, care venea să se îmbăieze, posibilitatea de a-şi face o idee despre lux. Această pictură de secol XIX recreează ambianţa Termelor Stabiane.



Planşa XVII – în centrul Casei Poetului Tragic *(tablinum – v.* şi Figura 6), acest mozaic înfăţişă un grup de actori care se pregătesc să urce pe scenă. Spectacolul urma să prezinte o piesă cu satiri, motiv pentru care oamenii se costumează în capre.



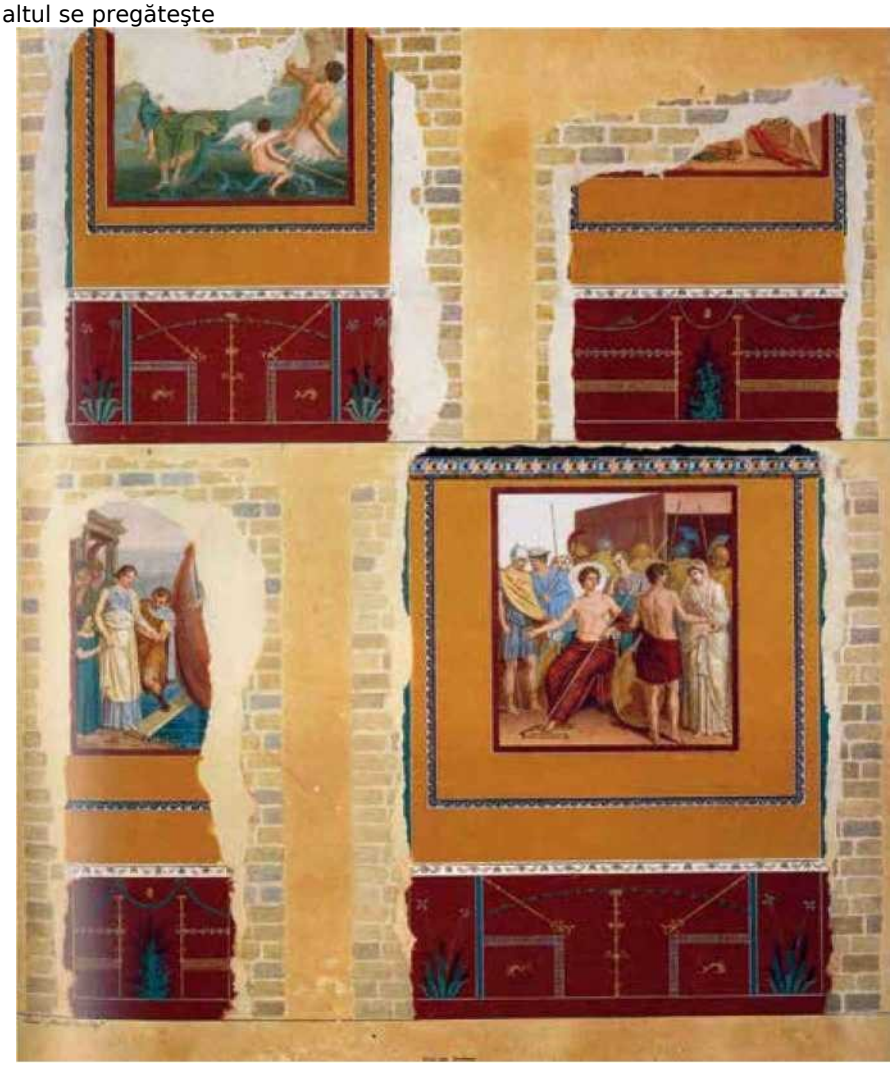
Planşa XVIII – Scenă din incinta sacră a Isidei, într-o copie de secol XIX. Preoteasa greacă Io, una dintre iubitele lui Zeus (Jupiter la romani), este primită în Egipt de zeiţa Isis. Potrivit mitului, Io a fost hăituită cu câini de geloasa Hera, soţia lui Zeus, care, la un moment dat, a şi transformat-o în junincă, de unde coarnele pe care le poartă pe frunte. Io este însoţită de o divinitate a râurilor.

Planşa XIX —
Zidul grădinii de la Casa Vânătorii Străvechi, denumită astfel după chiar această scenă.

Planşa XX – O versiune de secol XIX a unei frize în miniatură din Casa Vettiilor, înfăţişând cupidoni în posturi de metalurgi.

Planşa XXI – Aici, în pictura originală din Casa Vettiilor, cupidonii suferă un accident de car.

Planşa XXII – O viziune a unei lumi stranii. în această pictură, nişte pigmei sunt antrenaţi în tot felul de aventuri. Unul călăreşte un crocodil, altul pare să fie mâncat de un hipopotam, deşi un altul se pregăteşte



Planşa XXIII – O imagine compozită a pereţilor din Casa Poetului Tragic. În partea din stânga, jos, Elena pleacă în călătoria spre Troia. În partea dreaptă, într-un alt moment al Războiului Troian, prizoniera Briseis îi este luată lui Ahile, pentru a-i fî dată lui Agamemnon.

Am văzut deja câteva referiri la spectacolele de pantomimă din oraş. Potrivit formulării precise de pe piatra sa de mormânt, spectacolele organizate la Jocurile lui Apollo de Aulus Clodius Flaccus induseseră „panto- mime, cu tot cu Pylades". Pylades era interpretul de pantomime preferat al împăratului Augustus, care jucase şi la unele cine private oferite de acesta. Se prea poate ca un asemenea interpret de mare notorietate să fi fost adus la Pompeii, prin generozitatea lui Flaccus; totuşi, ar putea fi vorba şi despre o stea de mai târziu, care adoptase un nume de scenă celebru – o practică uzuală printre actorii antici, chiar dacă pe noi are darul să ne intrige. Într-o altă inscripţie funerară – epitaful lui Decimus Lucretius Valens –, găsim o referinţă pasageră la muzica foarte zgomotoasă a pantomimelor. Asta pentru că, dacă traducerea mea e corectă, „mânuitorii de clămpănitoare" (*scabiliari)* fuseseră unul dintre grupurile care-l onoraseră cu statui pe răposat.

Entuziasmul pompeienilor în privinţa pantomimei poate fi surprins din câteva inscripţii de tip *graffiti*, greu descifrabile, prost păstrate, dar incitante. Ele par să se refere la mai mulţi membri ai unei trupe de pantomimă, condusă de un anume Actius Anicetus, pe care-l regăsim şi în oraşul învecinat, Puteoli, sub numele „Caius Ummidius Actius Anicetus, pantomimul". „Steaua scenei, Actius", proclamă ceea ce pare a fi mesajul unui adept înfocat, scrijelit pe un mormânt din afara zidurilor cetăţii; „În cinstea lui Actius, întoarce-te repede la oamenii tăi", spune un altul. Şi se prea poate ca unii care-şi spun „Anicetiani" să fie, de fapt, nişte suporteri autointitulaţi ai lui Anicetus, şi nu neapărat ceilalţi membri ai trupei acestuia. Unii dintre ceilalţi membri se regăsesc, în tot cazul, prin alte *graffiti* de la Pompeii. În baia privată a unei case mari, cineva ne-a lăsat scrise cuvintele *histrionica Actica*, însemnând, aproximativ, „dansatoarea lui Actius", posibil vreun admirator al unei membre a trupei respective, căreia nu-i cunoştea numele real. În alte locuri, un anume Castrensis apare menţionat de *graffiti* alături de Actius Anicetus de suficiente ori cât să ne putem închipui că era vorba despre un alt membru al trupei. La fel se întâmplă cu numele „Horus": „În cinstea lui Actius Anicetus, în cinstea lui Horus" – după cum sună un alt *graffito.* S-ar părea că avem de-a face cu o trupă foarte cunoscută, formată din vreo şapte sau opt membri.

Reţinând că pantomima se bucura de o mare popularitate, ne putem întoarce la pereţii caselor din Pompeii. Pentru că, printre toate acele evocări ale universului îndepărtat al teatrului clasic grecesc, se numără şi una sau două despre care s-ar putea spune că punctau esenţa mai neaoşă a

89. Această pictură murală dintr-o casă particulară de la Pompeii ar putea foarte bine să evoce spectacolele de pantomimă. Diverse personaje sunt înfăţişate pe fundalul unei faţade asemănătoare cu cea a Teatrului Mare.

scenei pompeiene. Una dintre ele ar putea fi o pictură supradimensionată, reprezentând un decor de scenă, acum decolorat în aşa hal, încât a devenit de nerecunoscut. Dar, în desenele de mai demult, încă se mai vede ceva ce seamănă foarte mult cu fundalul arhitectonic atât de complex descoperit în Teatrul Mare din Pompeii, cu marele lui portal din centru *(v.* Ilustraţia 89). O idee inedită este aceea că modelul respectiv reflectă o pantomimă despre mitul satirului Marsias, care ar fi găsit pe jos flautul zeiţei Minerva şi l-ar fi provocat pe zeul Apollo la o întrecere muzicală. Dacă aşa este, în principalele cadre ale scenei, de la stânga la dreapta, îi vedem pe Minerva, Apollo şi Marsias, aşa cum vor fi fost ei întruchipaţi, unul câte unul, de dansatorul-vedetă. Între timp, corul trage cu ochiul de după fundal.

Poate că asta este tot ce vom şti vreodată despre teatrul pompeian.

Jocurile sângeroase

O zi petrecută în oraş putea să le aducă pompeienilor un spectacol mult mai sângeros decât o pantomimă inofensivă, chiar dacă frustă. Când lordul Byron formula celebrul vers: „Măcelărit, ca Roma întreagă să se bucure”*, tocmai la asta se referea. Una dintre modalităţile prin care romanii îşi petreceau timpul liber era să urmărească înfruntările dintre oameni şi fiare sălbatice, în arenă, şi luptele de gladiatori, care se sfârşeau, câteodată, cu moartea celui învins. Un volum enorm de efort intelectual a fost depus în încercarea de a lămuri de unde şi de când proveneau gladiatorii. Ajunseseră la Roma prin intermediul misterioşilor etrusci? Să fi fost, oare, instituţia gladiatorilor o invenţie de pe vremea Italiei de sud, chiar din regiunea oraşului Pompeii? Să-şi

* Vers din poemul narativ de mari dimensiuni, în patru cânturi, *Childe Harold's Pilgrimage {Pelerinajul Infantelui Harold),* publicat între anii 1812 şi 1818 de George Gordon, Lord Byron (1788-1824). Personajul, care-l întruchipează chiar pe poet, întreprinde o călătorie în Italia, ajungând la Roma.

fi avut originile preistorice în sacrificiile umane? Eforturi poate şi mai mari au fost dedicate identificării motivului pentru care oamenii erau atât de ahtiaţi, la Roma, după asemenea practici. Erau acestea un substitut al războiului „real”? Funcţionau ele ca o eliberare colectivă a tensiunii, într-o societate profund ierarhizată şi reglementată? Sau, poate, romanii erau şi mai însetaţi de sânge decât spectatorii moderni, care sunt atât de fericiţi când urmăresc meciuri de box ori lupte cu tauri?

Materialul arheologic păstrat la Pompeii nu ne ajută prea mult să găsim răspunsuri la astfel de întrebări. Orice răspunsuri am formula, ele sunt condamnate să rămână, în cel mai bun caz, nişte speculaţii. Din clădirile, picturile şi multele *graffiti* pompeiene obţinem aceeaşi perspectivă – ca din orice alt loc din Imperiul Roman – asupra infrastructurii şi organizării vânătorilor de fiare sălbatice şi jocurilor cu gladiatori, precum şi asupra vieţii – şi morţii – gladiatorilor. Avem afişe care fac reclamă spectacolelor şi facilităţilor oferite. Putem vizita cazărmile gladiatorilor

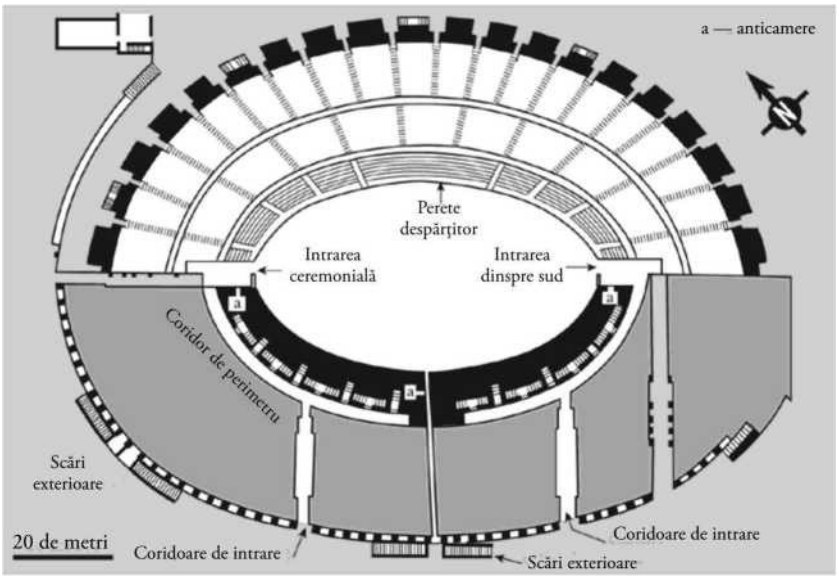


Figura 20 – Amfiteatrul de la Pompeii. Planul arată dispunerea locurilor *(sus)* şi sistemul de coridoare interioare şi căi de acces (jos), care existau dedesubtul gradenelor, în mare măsură invizibile, de deasupra.

şi putem vedea ce-au scris ei pe pereţii camerelor în care locuiau. Putem chiar analiza caricaturi ale unor lupte autentice de gladiatori, înregistrând rezultatele întrecerii şi luând la cunoştinţă dacă luptătorul învins a fost ucis ori lăsat în viaţă.

Amfiteatrul, în care se desfăşurau cele mai multe spectacole cu lupte

de gladiatori şi vânători de animale, este şi azi unul dintre cele mai impresionante monumente din Pompeii. Construit chiar la marginea oraşului în anii 70 î.e.n., graţie generozităţii lui Caius Quinctius Valgus şi a lui Marcus Porcius, Amfiteatrul este cea mai timpurie clădire de piatră de acest fel descoperită în lumea romană şi era de dimensiuni substanţiale chiar şi după standardele Romei metropolitane din acea prioadă. *Colosseum*-ul de la Roma, construit la un secol şi jumătate după Amfiteatrul din Pompeii, într-un oraş cu o populaţie totală de aproape un milion de locuitori, este doar de două ori şi ceva mai mare decât acesta: în *Colosseum*, încap circa 50 000 de spectatori, în timp ce Amfiteatrul de la Pompeii putea cuprinde în jur de 20 000. Astăzi, amfiteatrele pot fi dezamăgitoare pentru vizitatori: îţi creează o impresie puternică la început, dar, când intri în detalii, acea impresie se cam risipeşte. Magia nu rezistă întotdeauna la o inspecţie atentă. La Pompeii însă, putem pune cap la cap, din ce s-a descoperit în legătură cu Amfiteatrul, istoria uneori surprinzătoare a monumentului.

m

90. Arena Amfiteatrului. Rândurile din faţă, rezervate elitei, se văd clar, despărţite de locurile pentru oamenii de rând, aflate în spate. Căile de acces principale pentru gladiatori şi pentru fiarele sălbatice se găsesc la cele două capete ale spaţiului de luptă oval.

Planul construcţiei, aşa cum a fost ea îngropată sub cenuşă în anul 79 e.n., ne ajută să ne facem o idee destul de bună despre cum funcţiona un amfiteatru. Gradenele care înconjurau arena propriu-zisă erau atent ierarhizate. Rândurile din faţă le erau rezervate membrilor elitei locale, care se bucurau de un spaţiu de şedere generos şi de o vedere de aproape – deşi asta însemna că, uneori, se aflau la o distanţă dezagreabil de mică de locul unde se petreceau brutalităţile şi de fiarele eliberate din lanţuri. Probabil că femeile erau surghiunite pe

rândurile din partea superioară a tribunei, dacă regulile introduse de împăratul Augustus la Roma se aplicau – şi erau impuse – şi aici. Accesul spectatorilor în Amfiteatru se făcea pe căi diferite, în funcţie de unde îşi aveau locurile. Cei din zona principală de şedere pătrundeau în incintă urcând pe nişte scări abrupte de pe partea exterioară a construcţiei, ajungând pe un culoar circular, care înconjura pe deasupra toată tribuna. De acolo, de sus, coborau pe alte scări către locurile lor. Cei care aveau locuri de lux pătrundeau pe unul dintre coridoarele de acces de mai jos, ajungând la un alt culoar, interior, care urma circumferinţa întregii arene. De aici, puteau s-o ia în sus, pe mai multe rânduri de scări, către rândurile de locuri din faţă. Prin sistemul acesta, bogaţii nu aveau niciodată de ce să-şi încrucişeze drumurile sau să-şi frece umerii, la învălmăşeală, cu prostimea nespălată. Şi, pentru ca toate precauţiile să fie luate, o barieră solidă separa locurile rezervate membrilor elitei de restul.

Intrarea principală, ceremonială, era calea de acces dinspre nord, împodobită cu statui. Gladiatorii şi animalele intrau şi ieşeau, probabil, tot pe acolo sau, dacă nu, atunci pe calea de acces de la celălalt capăt, dinspre sud. Spre deosebire de cum stăteau lucrurile la *Colosseum*-ul roman, Amfiteatrul de la Pompeii nu avea beciuri sau culoare subterane, pe sub arenă, unde să poată fi cantonaţi combatanţii în aşteptare (oameni sau animale) şi eliberaţi, la momentul potrivit, prin trape şi porţi-ghilotină în centrul atenţiei generale. La Pompeii, singurele locuri în care oamenii şi animalele (cele de mici dimensiuni) puteau aştepta până când le venea rândul erau acele încăperi înghesuite marcate cu (a), de-o parte şi de cealaltă a celor două căi de acces principale. Toate animalele mai mari vor fi fost ţinute în cuşti, în exteriorul Amfiteatrului, formând astfel o minigră- dină zoologică, spre amuzamentul şi, fără îndoială, groaza spectatorilor care treceau pe lângă ele ca să intre la spectacol.

Ce s-a pierdut? În primul rând, au dispărut locurile din lemn. Chiar şi în ultimele faze ale existenţei Amfiteatrului, nu toate locurile erau din piatră. Unde sunt acum zonele de iarbă, locurile erau din lemn. Ver- siunile lor din piatră au fost adăugate pe bucăţele, prin generozitatea diferitelor oficialităţi locale. Când Quinctius Valgus şi Marcus Porcius au construit arena iniţială, tot ce ţinea de cadrul structural era din zidărie, dar toate locurile propriu-zise, pe care se şedea, erau din lemn. Şi mai dezamăgitor este faptul că pictura s-a pierdut şi ea. Când au început lu- crările de excavare a clădirii, în 1815, au fost scoase la lumină decoraţiuni viu colorate, care acopereau complet zidul de împrejmuire al arenei, cel situat chiar sub locurile membrilor elitei. Toată această pictură a dispărut cu desăvârşire, din cauza vremii reci din iarna care a

urmat din fericire, nu înainte să fi fost copiată de artiştii care lucrau la situl arheologic.

Imaginile înfăţişau o splendidă paletă de figuri mitologice (un element recurent era Victoria, stând în echilibru pe un glob şi ţinând în mână o ramură de palmier, care simboliza reuşita) şi reprezentări ale echipamentului gladiatorilor, susţinut de statui pictate. Dar cadrele principale evocau luptele din arenă. Erau scene cu fiare gonind printr-o sălbăticie muntoasă, care aminteau de vânătorile reconstituite în arenă (şi de alte scene, de pe pereţii grădinilor). Artistul dăduse frâu liber fanteziei, incluzând în imagini şi lei, care, din câte ştim, nu au fost niciodată prezenţi în spectacolele de la Pompeii, chiar dacă nu lipseau din imaginaţia publicului.

91. începutul unei lupte. Picturile pierdute de pe zidul care înconjura arena includeau şi această scenă, cu o pereche de gladiatori care se pregătesc să treacă la luptă. Interesant este că personalul de sprijin şi arbitrul îi depăşesc numeric pe combatanţi.

Desigur, apăreau şi gladiatori. Una dintre picturi prezintă începutul unei lupte *(u* Ilustraţia 91). Arbitrul se află în mijloc, între doi gladiatori, care încă nu s-au echipat pe de-a întregul pentru înfruntare. Cel din stânga suflă într-un corn uriaş, care are un mâner ornamental, ca să anunţe începutul ostilităţilor. în spatele lui, doi asistenţi aşteaptă să-i înmâneze scutul şi coiful; în partea dreaptă, adversarul şi-a luat deja scutul, deşi propriii asistenţi încă mai au să-i înmâneze coiful şi sabia. O pereche de Victorii stau în fundal, aşteptând şi ele să-i decerneze ramura de palmier şi cununa viitorului învingător. O altă imagine prezintă sfârşitul unei lupte între doi combatanţi, parcă mai zdraveni. învinsul şi-a scăpat scutul, poartă o sabie îndoită, cu care nu mai poate face nimic, şi este rănit la braţul stâng, din care-i curge sânge.

Această decoraţiune a fost amplasată în ultimii ani de existenţă ai oraşului, după cutremurul din anul 62 e.n. – pentru că, spre deosebire de teatre, Amfiteatrul era în perfectă stare de funcţionare la vremea erupţiei. Celebra pictură care înfăţişa răzmeriţa din Amfiteatru din anul 59 e.n. *(u* Ilustraţia 16) pare să sugereze că noua schemă constructivă

înlocuia o structură mai puţin complexă. Dacă este să dăm crezare preciziei cu care a lucrat pictorul, în epoca răzmeriţei zidul care înconjura arena era decorat cu un model pictat, care imita marmura, truc şi iluzie optică tipic romane. Dar, indiferent dacă era vorba despre o marmură falsă sau despre scene de luptă crâncene, descoperim că imaginea de o monocromie austeră a ruinelor care au supravieţuit o denaturează, ca de atâtea ori, pe cea originală, vie, chiar ţipătoare, a monumentului.

Dar nu totul se petrecea în Amfiteatru. Unele părţi ale festivităţilor care aveau legătură cu luptele de gladiatori se vor fi prelungit în ceea ce se numea *Palaestra* cea Mare, situată în vecinătate – un amplu spaţiu deschis, înconjurat de colonade şi având în mijloc un bazin de înot, iar pe laturi, alei umbrite de copaci. De când anume data şi la ce anume folosea, nu e foarte clar, însă dimensiunile rădăcinilor acelor copaci indică faptul că fuseseră plantaţi cam cu o sută de ani înaintea erupţiei. O teorie afirmă că scopul ei principal era să le ofere tinerilor din oraş un teren de pregătire fizică – sau, dacă nu pentru toţi, măcar pentru băieţii familiilor bogate, care poate că fuseseră organizaţi, urmând politica împăratului Augustus, într-un fel de „corp” auxiliar paramilitar (un hibrid între cer- cetăşie şi garda civilă). Adevărul este că dovezile care susţin această idee sunt extrem de puţine. De-a lungul colonadelor, s-au păstrat *graffiti* care sugerează, în schimb, o utilizare mult mai puţin specializată, ţinând în egală măsură de utilitate şi plăcere, care ar fi mers de la funcţia de parc umbros până la cea de şcoală şi de piaţă în aer liber. Probabil că spaţiul acesta îşi va fi intrat în rol când în Amfiteatru se aflau 20 000 de oameni, oferindu-le un spaţiu în care să ia o pauză de la spectacolul urmărit, să

mănânce şi să bea, să-şi facă nevoile. Din cât s-a putut reconstitui, reiese că Amfiteatrul nu avea latrine: adică toţi acei 20 000 de oameni aveau la dispoziţie numai scările şi coridoarele, dacă-i apuca vreo nevoie urgentă.

Reclamele care anunţau spectacolele următoare din Amfiteatru, vopsite în acelaşi stil ca şi de aceiaşi inscripţionişti care se ocupau şi de anunţurile electorale, ne dau tot felul de informaţii despre cine erau sponsorii, care erau programele, cât aveau să dureze, ce facilităţi sau atracţii suplimentare se pregăteau. Aceste probe se puteau corobora, uneori, cu inscripţiile comemorative de pe morminte, în care familiile se lăudau uneori cu generozitatea răposatului, aplicată în finanţarea de spectacole – pentru că luptele de gladiatori şi vânătorile de fiare sălbatice puse în scenă se constituiau într-o parte importantă a culturii binefacerii, pe care am avut deja ocazia s-o remarcăm la nivelul oraşului. Oficialităţile alese organizau asemenea spectacole pe parcursul anilor în care deţineau funcţiile în care fuseseră aleşi. Procedau la fel şi preoţii civici sau chiar, într-un caz, aflăm că şi un *augustalis.* După cum procedau, dacă este să ducem raţionamentul până la capăt, şi diverse personaje – precum Livineius Regulus în anul 59 e.n. – care căutau să-şi atragă bunăvoinţa localnicilor, din motive mai bune sau mai rele. Câteodată, reclamele anunţă, pe un ton apăsat, că spectacolele urmează a-i fi oferite auditoriului „fără nicio cheltuială publică". Poate că era o practică normală ca, la costuri, să contribuie, într-un fel sau altul, şi consiliul orăşenesc. În tot cazul, nu avem niciun semn că spectatorii ar fi plătit vreun ban ca să asiste la spectacole. După toate aparenţele, distracţiile de felul acesta erau gratuite.

O serie de spectacole deosebit de lungă, întinsă pe cinci zile, este anunţată de afişul pictat pe un perete stradal de foarte activul autor de inscripţii pompeian Aemilius Celer *(u* Ilustraţia 92). Este locul în care a

30QI in in«til*A 1X8 laien* ravMIMitJkli, anpra MJ1 et 8823.

SATRÎ VALENT IS ' f LAM1N1S • NKKONIS* CAFSARIS AV^ • ^LI CELER SINC PERPETVÎ CLADIATORVM PARIA XX-ET-D-LVCRETK>VALENTIS FIL!^0 LVNA glaO'PaaU*x*rva-roMPiis-vi-v-iv- m-rn- iov*. vt naţio*lccitima*
IT-VILA' MV NT
DaMripi offmm; maz «Widit. – Sogiiaao *Soi. d.* «c 1880 *f.* 299**1** Niooolimi IV AWt mot p. 17.
1 I)e Awai.to (Jilrre rid» 3778. 3790«. – 2 Profrumi igitur ecriptum M inter uumm p. Cfcr. 40 et 44. – 4 lvczetio tic pro ivatm. – 4 NMtto *liyttma* cf. Sort. Claud. 21

92. O reclamă elegantă. Aemilius Celer, autor de inscripţii, a lucrat cu mare grijă anunţul privitor la jocurile cu gladiatori pe care le-a organizat Decimus Lucretius

Satrius Valens.

decis să era cazul să-şi anunţe cititorii că lucra „de unul singur, la lumina lunii”. Reclama era formulată într-o manieră tipică:

> „Decimus Lucretius Satrius Valens, preot permanent al prinţului Nero, fiul împăratului, prezintă douăzeci de perechi de gladiatori. Decimus Lucretius Valens, fiul său, prezintă zece perechi de gladiatori. Toţi aceştia vor lupta la Pompeii, în zilele de 8, 9, 10, 11 şi 12 aprilie. Va avea loc şi o vânătoare de animale sălbatice, după regulile şi cu protecţiile obişnuite.”

Nu încape îndoială că un asemenea gest de generozitate era menit să-i sporească prestigiul şi reputaţia lui Satrius Valens, ale cărui prime două nume apar cu litere de aproape zece ori mai mari decât restul textului. Acesta oferea jocurile respective în calitatea lui de preot, dar, incluzân- du-l şi pe fiul său în toată povestea (chiar şi atribuindu-i jumătate din câţi gladiatori aducea el însuşi), intenţiona, de bună seamă, să-i dea şi tânărului un imbold în politica locală. Locul şi data sunt formulate foarte simplu. Evident că nu era nevoie să se specifice că spectacolul urma să se desfăşoare în Amfiteatru. Stim că, în multe orase italiene, inclusiv la Roma, Forul putea fi folosit pentru organizarea de spectacole, şi am văzut deja un prilej în care Forul pompeian a găzduit o prezentare de animale. Dar combinaţia specifică de lupte de gladiatori şi vânătoare de animale sălbatice trebuie să fi fost suficientă pentru ca oamenii să ştie şi singuri unde urma să aibă loc evenimentul. Mesajul crucial, care trebuia neapărat să-şi atingă ţinta, era că evenimentul se desfăşura *la Pompeii*. Asta, pentru că zidurile oraşului purtau reclame pentru spectacole organizate în alte locuri din vecinătate – la Nola, la Capua, la Herculaneum sau la Cumae –, destinate celor care şi-ar fi luat inima în dinţi să călătorească până acolo. Nici ora desfăşurării nu era nevoie să le fie precizată spectatorilor – probabil că toate spectacolele începeau la aceeaşi oră, deci era suficient să cunoască ziua evenimentului.

Cea mai lungă durată a unor lupte de gladiatori despre care avem cunoştinţă să fi avut loc la Pompeii este de cinci zile. Multe spectacole sunt anunţate pentru câte o zi, unele – pentru câte două, câte trei sau câte patru. Chiar dacă am presupune că majoritatea oficialităţilor alese, plus câţiva dintre preoţi, ar fi optat pentru organizarea de asemenea jocuri sângeroase ca formă de manifestare a generozităţii lor faţă de urbe, şi chiar adăugând unele manifestări suplimentare, posibil organizate din motive comerciale, cu greu s-ar fi putut aduna mai mult de douăzeci de zile pe an în care Amfiteatrul să fi găzduit spectacole. În cea mai mare parte a timpului, probabil că era fie gol şi cu porţile ferecate, fie utilizat pentru alte activităţi care necesitau un spaţiu vast,

sub cerul liber. Poate pentru pantomime?

E greu de spus cum se făcea distribuţia gladiatorilor şi a vânătorilor pe durata celor cinci zile, în cazul jocurilor oferite de Satrius Valens şi de fiul său. Nu ştim cât de mult rămânea fiecare pereche în arenă. Cu alte prilejuri însă, un spectacol de numai o zi înfăţişa treizeci de perechi de gladiatori, plus o vânătoare. Să ne imaginăm, oare, că mărinimia lui Satrius Valens consta în programarea mai laxă a luptătorilor săi în intervalul de timp alocat? Sau, poate, gladiatorii îşi făceau apariţia în arenă mai multe zile la rând? Unele reclame chiar menţionează existenţa unor „rezerve", care să le ia locul celor căzuţi în luptă sau răniţi; alteori, e clar că anumiţi gladiatori intrau în luptă de mai multe ori, în cadrul aceloraşi jocuri. Poate că asta intenţiona şi Satrius Valens. Dar avea el acces la suficiente animale cât să prezinte şi vânători în fiecare dintre cele cinci zile?

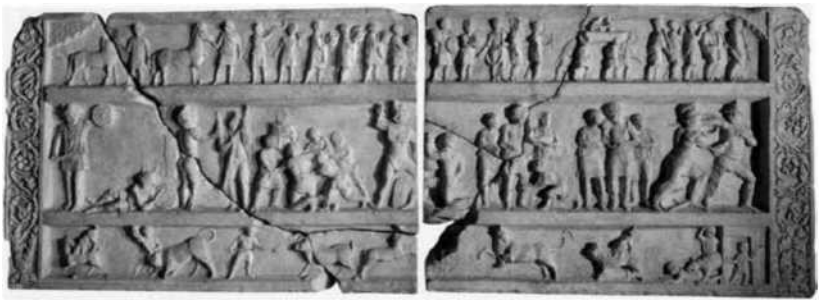
La finalul anunţului-reclamă, aflăm că vânătoarea urma să aibă loc *legitima* („după regulile obişnuite"). Sensul acestei formule nu e câtuşi de puţin clar, deşi sunt istorici care susţin că nu înseamnă altceva decât că era vorba despre „o vânătoare care însoţeşte în mod obişnuit un spectacol cu gladiatori" sau, pur şi simplu, despre „o vânătoare obişnuită". Aflăm şi că urmau să fie întinse copertinele deasupra întregii clădiri, ca să le asigure umbră spectatorilor, dacă se dovedea o zi însorită şi fierbinte, ceea ce probabil că presupunea costuri suplimentare din partea sponsorului. Chiar şi în climatul blând mediteranean, vremea pare să fi stat în atenţia organizatorilor unor asemenea evenimente. Din datele care ni s-au păstrat, pare-se că iulie şi august, lunile cele mai călduroase, nu erau favorite pentru organizarea de spectacole. Dar şi vremea umedă provoca, uneori, probleme: anumite reclame adăugau avertismentul ciudat: „... dacă permite vremea".

Satrius Valens şi fiul său – presupunând că ei înşişi au ales cum să fie formulată reclama – nu menţionează un alt supliment pe care mulţi sponsori bogaţi îl includeau: aşa-numitele *sparsiones.* Termenul acesta poate însemna orice este „împrăştiat" sau „presărat" peste public. Uneori, spectatorii aşezaţi la locurile lor erau stropiţi cu apă parfumată; alteori, se aruncau peste mulţime, ca o ploaie, mici daruri (ca la o pantomimă pe teme de Crăciun din Anglia zilelor noastre, înainte să le interzică Departamentul de Sănătate Publică). Poate că o asemenea înfloriturăă depăşea mijloacele materiale pe care această familie era dispusă să le risipească – şi încă de-a lungul a cinci zile.

La fel, nu menţionează – precum alte reclame – vreo comemorare sau ocazie specială căreia să-i fi fost dedicate spectacolele. Una dintre cele mai curioase reclame de acest tip anunţă manifestările de o

singură zi organizate de Cnaius Alleius Nigidius Maius „la inaugurarea picturii”. Nu ştie nimeni cu precizie la ce pictură se referă. Dar o sugestie deloc de neglijat este că spectacolul respectiv se voia aniversarea de o zi a finalizării splendidelor imagini pictate care acopereau pe de-a-ntregul zidul care înconjura arena Amfiteatrului.

Putem reconstitui tabloul descris de anunţul-reclamă graţie unui număr de picturi şi sculpturi din oraş, care ilustrează jocurile din Amfiteatru şi, pe alocuri, festivităţile şi ritualurile care le însoţeau. O probă valoroasă provine dintr-un cimitir al oraşului şi probabil că odinioară împodobea un cavou scump *(v.* Ilustraţia 93). Ea include trei benzi de sculpturi. În registrul de jos, este figurată o vânătoare de animale sălbatice. O parte a spectacolului pare să fi constat în lupte dintre animale. Doi câini atacă de zor o capră şi un mistreţ. Combatanţii umani se concentrează asupra animalelor mai mari. Unul străpunge un taur, altul este pe punctul de a ucide un mistreţ. Unul a pierdut lupta, într-o încleştare cu un urs, care a muşcat deja zdravăn din el, spre disperarea a doi dintre asistenţii săi.



93. Diferitele elemente ale jocurilor cu gladiatori sunt înfăţişate pe fiecare dintre registrele acestei sculpturi. *Sus* – procesiunea care se îndreaptă spre Amfiteatru; *la mijloc*— luptele propriu-zise dintre gladiatori;^— în luptele cu animale, un combatant este ucis de un urs *(dreapta),* în timp ce altul omoară un taur *(stânga).*

Registrul mijlociu – şi cel mai lat – înfăţişează diverse grupuri de gladiatori, unii aflaţi în toiul bătăliei, unii proclamându-şi victoria, unii prăbuşiţi la pământ, înfrânţi. Cel mai frapant amănunt din toată scena este că în arenă se află la fel de mulţi asistenţi şi oficiali câţi gladiatori sunt. Nu mai puţin de cinci persoane sunt prezente pentru a sprijini un luptător prăbuşit la pământ. Alte cinci, în partea dreaptă, privesc alţi doi gladiatori aflaţi în pauză: unul primeşte tratament pentru piciorul rănit; celălalt primeşte un întăritor. De-a dreptul deconcertantă, în această imagine, este asemănarea cu sportivii moderni şi echipele lor tehnice.

încă şi mai interesant este registrul superior al sculpturii. Acesta în-

făţişează preliminariile grandioase ale jocurilor propriu-zise, pe care ne vine prea uşor să le uităm din cauză că suntem, după caz, fascinaţi sau dezgustaţi de latura sângeroasă a situaţiei. Tot balamucul a început cu o procesiune pe străzile oraşului. Aici, o vedem ajunsă deja la porţile Amfiteatrului, aşa cum indică, de bună seamă, colţurile răsucite în sus ale copertinelor. în partea dreaptă, drumul e deschis de doi muzicanţi şi trei lictori, echipaj antemergător despre care, în altă parte, se spune că-i anunţa pe *duoviri* locali. Imediat în urma lor, venea o platformă ciudată, purtată pe umeri de patru bărbaţi. în mijlocul ei, două personaje, probabil manechine, îşi făceau de lucru în jurul unei nicovale, unul înălţând în aer un baros cu care se pregătea să izbească nicovala. Era de aşteptat ca zeii să fie glorificaţi pe parcursul unei asemenea procesiuni (şi, ce-i drept, adeseori se întâmpla ca statui ale divinităţilor să fie purtate pe asemenea platforme, în procesiunile civice şi religioase), dar ce căutau acolo acei fierari miniaturali? Cea mai bună explicaţie ar fi că prezenţa lor căuta să celebreze prelucrarea metalului, adică priceperea în alcătuirea armelor care stăteau în centrul ceremoniei. Urma un bărbat care ducea o pancartă pe care poate că era înscris numele binefăcătorului care oferea spectacolul sau motivul pentru care-l oferea; pe urmă, venea un altul, care ducea o frunză de palmier, simbolul victoriei. Acesta era urmat, şi el, de un bărbat înveşmântat în togă – aproape sigur sponsorul în persoană – după care mărşăluiau o succesiune de bărbaţi purtând pe braţe armurile gladiatorilor, desfăcute în bucăţi, roadele îndemânării acelor fierari. Procesiunea se încheia cu un gornist şi cu alţi doi asistenţi, care duceau nişte cai împodobiţi cu harnaşamente de paradă, numai potrivite unei ocazii ceremoniale.

Avem aici o rară ocazie de a vedea, ilustrate împreună, ritualurile, festivismul, implicarea comunităţii – de la sponsor până la fierari –, care le confereau acestor jocuri sângeroase un context. Să fi fost interzise şi aceste procesiuni când spectacolele au fost interzise cu desăvârşire la Pompeii, în anul 59 e.n., pentru un răstimp de zece ani? Oricare va fi fost motivul izbucnirii acelei răzmeriţe (fie o combinaţie de temperamente conflictuale, rivalităţi locale şi exuberanţă stropită bine cu alcool, fie altceva, mai sinistru), o asemenea interdicţie totală trebuie să fi lovit zdravăn viaţa oraşului în esenţa ei, în scopurile ei comune, în structurile ei de patronaj, în ierarhiile ei.

Răspunsul este: probabil că nu. Relatarea în limba latină lăsată de Tacit este vagă în acest sens: istoricul menţionează doar interzicerea oricărei adunări publice „de felul acela”. Dar câteva reclame care s-au păstrat anunţă jocuri în pregătire, urmând să includă vânători de fiare sălbatice, atleţi, copertine şi *sparsiones.* Era tot ce putea spera publicul

să primească – mai puţin gladiatori. Cei mai apropiaţi de ei par să fi fost „atleţii”. Aproape sigur, aceste reclame se referă la spectacole organizate între anii 59 şi 69 e.n. Altfel spus, interdicţia nu li se aplica decât gladiatorilor. Restul atracţiilor erau cam aceleaşi, chiar dacă mulţi pompeieni considerau, fără doar şi poate, că atleţii – şi chiar şi fiarele sălbatice – erau nişte palide substitute ale evenimentului care ţinea capul de afiş. De fapt, unul dintre spectacolele cu pricina este cel oferit de Nigidius Maius „la inaugurarea picturii”. Dacă respectiva pictură era, într-adevăr, suita decora- ţiunilor de pe zidul care împrejmuia arena, probabil că toată lumea era conştientă de trista ironie a situaţiei – se inaugurau splendidele imagini cu gladiatori în plină luptă, la un spectacol din care tocmai gladiatorii lipseau cu desăvârşire.

Cine le zdrobea inimile fetelor

Am analizat, până acum, spectacolele din punctul de vedere al spectatorilor şi al sponsorilor. Cum rămâne cu gladiatorii şi cu cei care se luptau cu animalele? Cine erau aceştia? Cum erau ei organizaţi? Putem reconstitui, în vreun fel, perspectiva lor asupra celor ce se petreceau în Amfiteatru? Viaţa unui gladiator era sortită, oare, să fie sângeroasă şi scurtă?

Gladiatorii, aproape întotdeauna, erau bărbaţi. Cu toate că savanţii moderni s-au entuziasmat, adeseori, la ideea de-a dreptul subversivă c-ar fi existat şi femei gladiatoare, adevărul este că nu s-au găsit, în toată lumea romană, decât o mână de candidate susceptibile să fi putut jucat un asemenea rol – niciuna la Pompeii. În termenii statutului legal şi formal, gladiatorii se găseau la nivelul cel mai de jos al societăţii romane. Mulţi erau sclavi; alţii erau infractori condamnaţi – toţi aceştia erau recrutaţi, cu sau fără voia lor. Câţiva se ofereau voluntari. Motivul este că înrolarea în corpul gladiatorilor se putea dovedi una dintre puţinele căi de a scăpa de o viaţă de mizerie. Supravieţuirea – fie şi pe termen scurt – putea fi cumpărată la un preţ foarte mare, care presupunea mai mult decât primejdia în sine. Era totuna cu o pierdere a libertăţii cotidiene, un statut echivalent cu sclavia, o viaţă trăită sub controlul şefului de trupă, denumit *lanista* în limba latină.

Lanista era un mijlocitor esenţial în toată afacerea (pentru că *era*, în primul rând, o afacere) cu luptele de gladiatori şi vânătorile de fiare. Sponsorii jocurilor, membri ai elitei, nu aveau propriii lor gladiatori, pe care să-i prezinte în arenă. Când voiau să organizeze un spectacol,

trebuiau să negocieze preţul cu unul dintre aceşti administratori de trupe de luptători. Probabil că lucrurile nu mergeau chiar ca pe roate în afacerea cu gladiatori, astfel încât să fi existat un număr foarte mare de *lanistae* din care să-ţi alegi la nevoie; cert este că la Pompeii cunoaştem numele a trei asemenea manageri care au activat în ultimii patruzeci de ani de viaţă ai oraşului.

Cel mai bine atestat este un ins al cărui nume era Numerius Festus Ampliatus. O reclamă de pe zidul Bazilicii din For, de exemplu, anunţă că „familia [*familia*] de gladiatori a lui Numerius Festus Ampliatus luptă iar... pe 15 şi 16 mai”. În mod firesc, trupa lui Ampliatus este numită „familia” sau „casa” lui (mai curând o indicaţie a gamei largi de înţelesuri ale cuvântului latin *familia*, decât un eufemism evident, aşa cum pare la prima vedere). Faptul că nu este menţionat niciun sponsor ar putea sugera că ocazia respectivă era strict comercială, capitalizând anumite succese anterioare – aşa cum ar putea indica şi termenul „iar”. Cu siguranţă că Ampliatus nu-şi oferea serviciile numai în zona pompeiană. O altă reclamă anunţa publicul de apariţia „familiei” sale în oraşul Formiae, situat spre nord, la jumătatea drumului dintre Pompeii şi Roma.

Treaba unui *lanista* presupunea, printre altele, să recruteze gladiatori pentru echipa sa, ceea ce însemna să plece în căutare de talente la licitaţiile de sclavi din zonă. Dar aceştia, odată recrutaţi, aveau nevoie de pregătire. Gladiatorii erau chemaţi să îndeplinească diferite roluri specializate şi să folosească diverse tipuri de echipament. De exemplu, „Tracul” (*Thrax*) lupta cu o sabie scurtă, încovoiată, şi cu un scut mic. „Capetele-de-peşte” (*murmillones*, denumiţi astfel după emblema de pe coifuri, care înfăţişa un peşte) aveau scuturi mari şi alungite. „Omul-plasă” (*retiarius)* lupta cu un trident şi cu o plasă, cu care încerca să-şi imobilizeze adversarul. Arta unui *lanista* consta, mai mult ca sigur, în a-şi pregăti oamenii să joace rolurile acestea şi a-i grupa, după aceea, pe combatanţi în perechi inteligent alcătuite: un „cap-de-peşte” împotriva unui „om-plasă”, de exemplu, era o împerechere foarte răspândită.

Din când în când, putea să angajeze câţiva oameni în plus, din alte trupe de gladiatori, ca să umple golurile sau ca să facă rost de un luptător-vedetă, fie şi temporar. Un *graffito*, desprins acum de la locul său iniţial şi transferat la Muzeul de Arheologie de la Napoli, pare să reproducă, în linii mari, programul unui spectacol întins pe durata a patru zile. Inscripţia îl numeşte pe *lanista*, Marcus Mesonius, apoi enumeră diferitele înfruntări, dând şi numele gladiatorilor şi precizând cine a învins. Câţiva dintre ei sunt identificaţi drept gladiatori „iulieni” sau „neronieni”, ceea ce înseamnă că au fost antrenaţi la şcoala personală a împăratului, de la Capua, unde erau pregătiţi gladiatorii.

Angajările întreprinse de Meronius puteau fi permanente sau temporare. Oricum ar fi fost, e greu să nu faci comparaţie cu piaţa transferurilor de fotbalişti – atâta doar că scopul angajării gladiatorilor era să lupte de-adevăratelea, pe viaţă şi pe moarte, nu să dea cu piciorul într-o minge, pe un teren cu iarbă.

Probabil că *lanista* îi antrena şi pe luptătorii cu animale (utilizaţi aproape în aceiaşi termeni ca şi gladiatorii propriu-zişi), achiziţiona şi animalele care aveau să facă obiectul vânătorii. Reclama la „spectacolul repetat” al lui Ampliatus include, în mod cert, şi o vânătoare; totuşi, probabil că animalele nu necesitau vreo ştiinţă deosebită pentru a fi achiziţionate şi adăpostite. La Roma, împăraţii aduceau câteodată în arenă, să fie admirate (şi omorâte), animale exotice precum lei, elefanţi sau rinoceri, pe care le achiziţionau şi le transportau, nu se ştie cum, din regiuni îndepărtate ale Imperiului. În 1850, pentru a fi adus un hipopotam tânăr din Egipt la Londra, a fost nevoie de un vas cu aburi special construit şi amenajat cu un bazin care putea conţine două tone de apă, plus o mulţime de îngrijitori şi cantităţi uriaşe de hrană. Rămâne un mister absolut cum reuşeau agenţii romani imperiali să realizeze transporturi similare. Dar la Pompeii nu exista, nici pe departe, ceva atât de exotic. Toate dovezile pe care le avem sugerează că fiarele erau procurate de pe plan local; şi, chiar şi în aceste condiţii, câinii şi ţapii erau mai obişnuiţi decât bivolii şi urşii. Adevărul este că arena de la Pompeii aducea, mai degrabă, a „colţul copiilor” dintr-o grădină zoologică decât a rezervaţie naturală.

Cei mai mulţi dintre gladiatori şi luptători cu animale trăiau chiar în oraş. Două locuri din Pompeii au fost identificate drept cazărmi ale unor asemenea războinici de ocazie. Cum anume trăiau gladiatorii în barăcile respective, câţi încăpeau în ele şi la ce nivel de prizonierat îşi duceau existenţa, e foarte neclar – şi mult mai puţin descriptibil, în orice caz, decât sugerează imaginea personajelor principale din filme precum *Spartacus* ori *Gladiatorul**. Nu se ştie sigur nici dacă acestea constituiau bazele de antrenament pentru o singură *familia* sau dacă ofereau găzduire temporară pentru orice trupă de gladiatori aflată în trecere. Dar ambele clădiri aveau legături foarte strânse cu gladiatorii.

Prima fusese, la origini, o casă particulară de mari dimensiuni, din partea de nord a oraşului, transformată, la începutul secolului I e.n., pentru a putea găzdui gladiatori în camere mici, dispuse de jur-împrejurul unui peristil mare, unde aveau loc antrenamentele – sau aşa ne imaginăm noi astăzi. Legătura cu gladiatorii este absolut clară, datorită celor peste o sută de *graffiti* de sau despre gladiatori,

* Film epic din 1960, în regia lui Stanley Kubrick, avându-l pe Kirk Douglas (n. 1916) în rolul sclavului trac Spartacus, conducătorul revoltei sclavilor din secolul I î.e.n.

inscripţionate peste tot, pe zidurile acelui peristil. Dar această clădire nu era în folosinţă în ultimii ani de existenţă ai oraşului. Poate după cutremurul din anul 62 e.n., poate când s-a reluat cutuma, după deceniul de interdicţie privitoare la luptele de gladiatori, aceştia şi-au stabilit reşedinţa în ceea ce fusese, iniţial, un vast loc deschis cu colonade, adiacent Teatrului Mare.

94. Acest loc deschis de mari dimensiuni, cu spaţii de locuit de jur-împrejur, oferea o bază de pregătire pentru gladiatori în ultima perioadă a existenţei oraşului – dacă este să judecăm după echipamentul de gladiatori descoperit acolo (*v:* Ilustraţia 95).

Acest complex pare să fi constat într-un spaţiu de antrenament foarte mare, cu camere separate pentru luptători, înşirate de-a lungul celor patru laturi *(v.* Ilustraţia 94). Multe încăperi aveau, pe dinăuntru, câte o galerie de lemn, care le transforma în apartamente pe două niveluri, deşi tot ofereau nişte condiţii de locuit cam înghesuite, presupunând că doi sau trei gladiatori ar fi împărţit un asemenea spaţiu. Nu s-au găsit urme de paturi, ceea ce presupune că dormeau, în cel mai bun caz, pe saltele trântite direct pe podea. Imaginea poate fi completată, formulând ipoteza că unele dintre camerele mai mari, de pe latura de est, ar fi putut oferi spaţii comune, de socializare, poate chiar şi un apartament pentru *lanista* şi pentru vreunul dintre adjuncţii săi, la nivelul superior. E posibil. Dar adevărul este că există prea puţine dovezi pentru un astfel de scenariu, dincolo de fantezia modernă. Era chiar şi o încăpere care ar fi putut fi folosită pe post de cameră de arest sau de pedeapsă, dotată cu lanţuri de fier – deşi scheletele descoperite înăuntru, în timpul excavărilor din secolul XVIII, nu păreau să fi fost ale unor oameni înlănţuiţi, plus că, dacă este să fim cinstiţi, nu e obligatoriu ca acele cătuşe să aibă de-a face cu gladiatorii.

95. Unul dintre coifurile de bronz găsite în spaţiile de locuit ale gladiatorilor. La fel ca şi celelalte, este atât de bogat ornamentat (aici, cu o imagine a zeiţei Roma) şi se prezintă într-o stare atât de bună, încât e greu de crezut c-a fost vreodată folosit în luptă. E mult mai probabil să fi făcut parte din ţinutele de ceremonie sau de paradă ale gladiatorilor.

De unde ştim, atât de cert, că era vorba despre spaţii rezervate gladiatorilor? Cel mai simplu răspuns rezidă în fantasticele descoperiri de armuri şi arme din bronz, tipice gladiatorilor, în zece dintre camerele situate de jur-împrejurul peristilului. În total, s-au găsit cincisprezece coifuri din bronz, paisprezece apărătoare de gambă, şase apărătoare de umeri, precum şi un mic sortiment de pumnale şi alte arme. Majoritatea

erau bogat ornamentate cu scene din mitologia clasică ori cu embleme ale puterii romane. Un coif, de exemplu *(u* Ilustraţia 95), afişează o întruchipare a Romei, înconjurată de barbari înfrânţi, de prizonieri şi de trofee ale victoriei. Frapant este că toate aceste obiecte sunt într-o stare perfectă de conservare. Nici unul dintre ele nu poartă vreun semn care să indice c-ar fi fost vreodată folosit în luptă. Cel mai probabil este că era vorba de un echipament de paradă, aşa cum am văzut că se purta în reprezentarea procesiunii de deschidere a jocurilor. Dacă este aşa, înseamnă că nu s-a păstrat nimic din echipamentul de luptă folosit în mod curent.

Perspectivele de viaţă ale acestor gladiatori erau sumbre, dar nicidecum atât de negre pe cât ne imaginăm noi. Pentru ei, vestea bună era că se constituiau într-o marfa scumpă. Mulţi erau de vânzare şi se cumpărau la un preţ destul de mare; şi cu toţii urmau să-l secătuiască de resurse pe *lanista*, cu tot ce presupunea pregătirea şi întreţinerea lor. Aşa că acesta n-avea de ce să-şi dorească să-i piardă. Chiar dacă spectacolele cu gladiatori în care nimeni nu era omorât nu aveau cum să atragă mulţimile şi chiar dacă sponsorul îşi dorea să obţină cât mai mult pentru banii pe care-i cheltuia, interesul şefului trupei de gladiatori era să menţină pierderile de vieţi omeneşti la un nivel minim. Cu siguranţă că *lanista* şi sponsorul se înţelegeau în prealabil ca, dacă unul dintre luptători era învins, organizatorul spectacolului să-i dea un imbold mulţimii, în sensul de a-i cruţa viaţa celui învins, nu de a-l condamna la o moarte instantanee. Se înţelege de la sine că şi gladiatorii îşi doreau, din instinct, acelaşi lucru. Antrenându-se şi trăind la un loc şi legând, fără îndoială, prietenii, e limpede că preferau să nu meargă până acolo încât să se omoare între ei.

Cert este că această imagine rezultă din multele *graffiti* pompeiene, care înregistrează rezultatele unor lupte. Unul dintre cele mai evocatoare exemple este cel al unei serii de desene, cu tot cu legende, găsite pe un mormânt, care ilustrau nişte jocuri întinse pe durata a patru zile în apropiere, la Nola *(v.* Ilustraţia 96). Gladiatorii sunt un grup amestecat, format din vechi combatanţi, cu câte treisprezece sau paisprezece lupte fiecare, şi un novice, care dă primele lui două lupte. Niciunul dintre învinşi nu este omorât, pentru că lângă fiecare imagine care-i reprezintă este inscripţionată litera *M,* de la *missus* (cruţat). Din reproducerea „palmaresului" gladiatorilor („lupte – 14, victorii – 12"), putem deduce că doi dintre învinşi fuseseră deja cruţaţi de două ori

până atunci. În spectacolul oferit de Mesonius, nouă perechi de gladiatori au luptat pe parcursul unei zile. Dintre aceşti optsprezece oameni, încă mai putem

96. Această reprezentare plină de vitalitate a trei lupte de gladiatori, ţinute la Nola (locul este menţionat lângă perechea de combatanţi cea mai de sus) a fost găsită scrijelită pe zidul exterior al unui mormânt. Unul dintre combatanţi luptă pentru prima oară. Registrul de mijloc îl înfăţişează pe M(arcus) Attilius, însemnat ca fiind „novice” *(T*de la *tiro).* După ce a învins prima dată (*V*este iniţiala pentru *vicii),* merge mai departe şi câştigă a doua sa bătălie, împotriva mai experimentatului L(ucius) Raecius Felix. Muzicanţii figuraţi în partea de sus ne reamintesc faptul că asemenea jocuri trebuie să fi fost foarte zgomotoase.

identifica opt învingători indiscutabili, cinci luptători cruţaţi şi alţi trei ucişi. Un caz excepţional este cel al unui gladiator pompeian, menţionat

cu peste cincizeci de lupte la activ.

Chiar şi aşa, cu toate că înfrângerea nu însemna moarte în mod automat, gladiatorii care-şi pierdeau vieţile trebuie să fi fost în număr considerabil, după standardele de azi. Prezentând aceleaşi cifre de o manieră mai puţin triumfalistă, trei morţi dintr-un total de optsprezece gladiatori trimit la un procent de morţi de 1 din 6 la fiecare spectacol. Chiar dacă eşantionul e mic, se potriveşte cu numărul general de lupte înregistrate pe numele fiecărui gladiator pentru care s-a păstrat un asemenea bilanţ. Ce-i drept, erau câţiva cu multe ieşiri în arenă, dar numai un sfert dintre cei pe care-i cunoaştem figurează cu mai mult de zece lupte la activ. Dacă facem socoteala invers, că trei sferturi dintre ei mureau înaintea celei de-a zecea lupte, însemna un procent de pierdere a vieţii de circa 13% pe luptă. Chiar presupunând că nu luptau foarte frecvent (o estimare se referă la două sau trei înfruntări pe an), dacă intrau în arenă pentru prima dată la vârsta de şaptesprezece ani, se puteau aştepta să moară până împlineau
douăzeci si cinci.
>

Dar, presupunând că longevitatea nu mergea mână-n mână cu o carieră de gladiator, celebritatea era, probabil, cvasiasigurată. E clar că existau anumiţi gladiatori-vedete, ale căror nume tronau pe toate reclamele spectacolelor; între ele, şi numele unui luptător cu animalele, zis Felix („Fericitul”) , pe care un anunţ îl scotea în evidenţă cu precădere, omul urmând să-şi măsoare puterile cu câţiva urşi. Figuri de gladiatori, cu armurile lor distinctive, se regăsesc peste tot prin oraş, sub toate formele imaginabile. Apar ca figurine, ca imagini pe lămpile de ceramică sau formând mânerele unor castroane de bronz. O statuie reprezentând un gladiator, înaltă de mai bine de un metru, pare să fi jucat rol de emblemă comercială sau însemn al unui local – era plasată în faţa unei taverne de lângă Amfiteatru. Gladiatorii îşi vor fi văzut chipurile răspândite prin tot oraşul.

Se mai spune, în mod curent, că exercitau o mare putere de atracţie sexuală printre femeile de la Pompeii şi de oriunde altundeva. Autorul satiric Iuvenal scrie despre o doamnă imaginară din clasele privilegiate romane, care fuge cu un gladiator, un tip solid şi frust, evident atrasă de ceea ce va fi fost echivalentul antic al unui „călărit zdravăn” şi de fascinaţia pe care i-ar fi adus-o existenţa primejdioasă a bărbatului. Firește că imaginaţia romanilor îşi reprezenta figura gladiatorului în aceşti termeni. Dar descoperim o naraţiune mult mai precaută când încercăm să dăm de urma unei asemenea fantezii la nivelul vieţii reale de la Pompeii. Am văzut deja, la începutul acestei cărţi, că mitul doamnei din lumea bună pompeiană prinsă pe picior greşit în cazarma

gladiatorilor, cu iubitul ei gladiator, era chiar asta – un mit. Dar unele dintre aceste dovezi ale atracţiei sexuale exercitate de gladiatori necesită o privire mai atentă.

Câteva dintre cele mai cunoscute *graffiti* de la Pompeii se referă la doi gladiatori şi la corurile lor de admiratoare: „Celadus le zdrobeşte inimile fetelor”, „Celadus, idolul fetelor”, „Cresces, omul-plasă, le rezolvă pe fetele de noapte, pe fetele de dimineaţă şi pe toate celelalte”. Ar fî minunat să ne imaginăm nişte femei pompeiene înamorate, care se fâţâiau de co- lo-colo prin oraş, ca să-şi imortalizeze pasiunea pentru Celadus şi Cresces pe ziduri, pe unde le apuca inspiraţia. Şi adevărul este că istoricii moderni aşa le şi tratează. Dar nu este atât de simplu. Aceste *graffiti* au fost descoperite înăuntrul vechilor cazărmi de gladiatori. Nu sunt, prin urmare, izvorâte din imaginaţia fetelor. Sunt scrise de gladiatorii înşişi, fiind, în acelaşi timp, nişte lăudăroşenii de băieţoi şi fanteziile picante ale unei perechi de luptători tineri, a căror viaţă se anunţa scurtă şi care poate n-ar fi avut parte niciodată de o fată sau, în tot cazul, nu pentru mult timp.

Când vrem să reconstituim viaţa de fiecare zi a unui om din Antichitate, contează foarte mult de unde anume ne culegem dovezile.

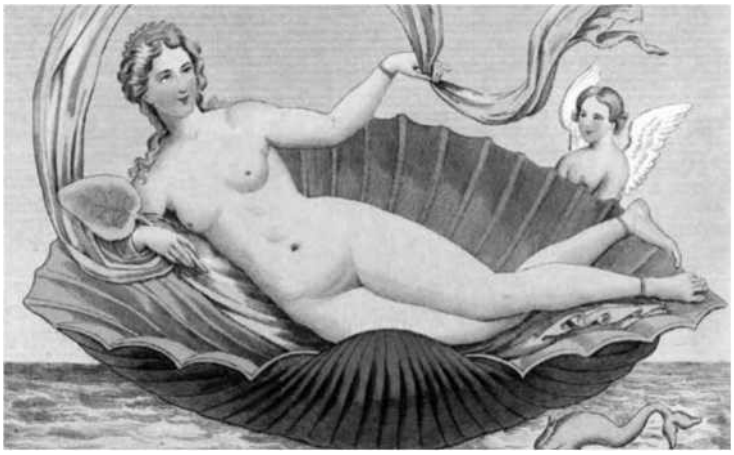
CAPITOLUL IX UN ORAS PLIN DE ZEI

Acei alti locuitori

Oraşul făcut urbe Pompeii gemea de zei şi zeiţe. Indiferent ce părere îşi vor fi despre naraţiunea mea de până acum, locuitorii străvechii ar fi rămas, cu siguranţă, surprinşi de faptul că, până aproape de final, am preferat să las în fundal marea panoplie de zeităţi care se îngrămădeau în vieţile lor. Existau în oraş, literalmente, mii de chipuri ale acestor zei şi zeiţe. Dac-ar fi să-i numărăm, care mai mari, care mai mici, la fiecare nivel al existenţei, probabil că ne-ar ieşi mai mulţi decât populaţia umană trăitoare acolo.

Cert este că se găseau de toate felurile, formele, mărimile şi din toate materialele – de la portretul pictat, de mari dimensiuni, al unei Venere apetisante *(v.* Ilustraţia 97), tolănite în lungul unei uriaşe cochilii de scoică, deşi într-o poziţie incomodă, ceea ce sugera naşterea ei mitică din valurile mării, până la figurinele miniaturale de bronz, în posturi dansante, reprezentând larii, „divinităţile căminului” *(v.*

Ilustraţia 98), sau la un mic bust de bronz al lui Mercur, folosit să echilibreze o balanţă. Unele erau menite, probabil, să inspire veneraţie şi înfiorare, precum capul uriaş de marmură al lui Iupiter, de exemplu, descoperit în templul dedicat lui din For *(v.* Ilustraţia 99). Altele, cum ar fi caricaturile scandaloase din băile private ale Casei lui Menandru *(v.* Ilustraţia 51) sau anumite versiuni ale divinului Priap cu falusul supradimensionat *(u* Ilustraţia 36), trebuie să fi fost nişte parodii glumeţe. încă altele, precum un Apollo de bronz parcă timid făcut să arate demodat, din Casa lui Iulius Polybius, erau preţuite, fără îndoială, ca nişte *objets d'art* valoroase, în aceeaşi măsură în care erau şi adorate ca reprezentări sacre. Multe dintre înfăţişările standardizate ale Minervei, în robele ei lungi şi având coif pe cap, sau ale Dianei, în costumaţie de vânătoare, trebuie să fî părut oricui destul de tradiţionale. Nu însă şi chipul ivoriu al zeiţei indiene Lakshmi *(v.* Ilustraţia 11) sau chipurile în miniatură ale zeului egiptean Anubis, cel cu cap de câine. Unora dintre pompeieni probabil că acestea li se păreau, în cel mai bun caz, tulburător de exotice, iar în cel mai rău caz, ciudate şi periculoase.

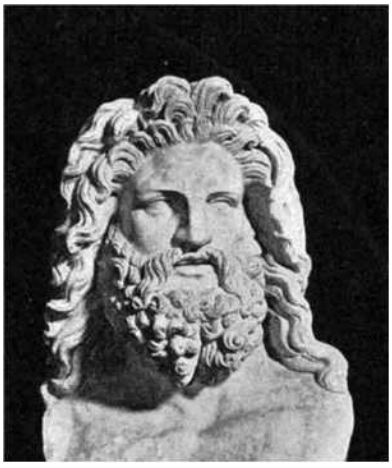


97. Zeii romani erau imaginaţi într-o multitudine de ipostaze. Aici, Venus, căreia îi ţine companie micuţul Cupidon, seamănă deconcertant de mult cu o frumuseţe modernă.

Tindem, în prezent, să considerăm că reprezentările divinităţilor antice sunt de la sine înţelese. Ne interesează, de obicei, să dibuim atributul-cheie care identifică divinitatea respectivă (dacă este un fulger, trebuie să fie Iupiter), după care să trecem mai departe. Asta înseamnă că subestimăm influenţa culturală şi religioasă pe care o exercitau aceste reprezentări asupra lumii din Antichitate. Pe atunci nimeni nu se lansa în dezbateri pe tema existenţei sau nu a unei puteri divine în lume. Ateismul abia dacă ar fi fost inteligibil ca poziţie intelectuală sau religioasă. Iar ideea că ar fi existat o singură divinitate, şi nu mai multe,

probabil că le părea excentrică majorităţii oamenilor din primul secol al erei moderne, cu excepţia evreilor şi a creştinilor; e adevărat că, ulterior, această idee s-a răspândit chiar şi în rândul păgânilor. Asta nu înseamnă că nu existau,

98. Figurine de bronz înfaţişându-i pe „zeii căminului” *(lares),* îmbrăcaţi cu tunicile lor caracteristice (despre care se spune c-ar fi fost confecţionate din piei de câine), ducând un bol de ofrandă şi făcând să se reverse o *cornucopia* (cornul abundenţei).



99. Chipul majestuos al părintelui zeilor. Acest cap colosal a fost găsit printre rămăşiţele templului din For dedicat lui Iupiter, Iunonei şi Minervei.

în vechiul politeism, dispute sau controverse. Romanii puteau ajunge la dezacorduri violente nu pe tema dacă zeii existau (care era un fapt, mai degrabă decât o credinţă), ci despre cum arătau, despre ce relaţii se stabileau între diferitele divinităţi şi despre cum, când şi de ce interveneau acestea în vieţile oamenilor. Era perfect posibil, de exemplu, să-ţi pui întrebarea dacă zeii aveau, într-adevăr, o formă umană (sau, mai exact, *cât* de asemănători oamenilor erau) sau dacă vieţile muritorilor îi interesau câtuşi de puţin. Cum li se înfăţişau ei oamenilor? Cât de capricioşi sau de binevoitori erau? Prieteni sau întotdeauna potenţiali duşmani?

Aşa se explică faptul că multe dintre chipurile de zei şi zeiţe pe care pompeienii le vedeau zi de zi deveneau mult

mai semnificative decât am putea noi crede. Standardizate, amuzante, scumpe sau exotice, reprezentările erau şi mijloace prin care oamenii îşi imaginau locuitorii divini ai lumii în formele lor materiale. Dimensiunile, forma şi înfăţişarea— toate puteau să conteze. O statuie colosală – a lui Iupiter, de pildă – nu era doar o creaţie bombastică, ci şi o modalitate de reflecţie asupra puterii zeului şi asupra felului în care putea fi el imaginat – fidel sau metaforic – în forma sa fizică. Religiile antice puneau mare preţ pe reprezentări.

O religie fără o carte

Religia tradiţională a Romei antice – şi a Italiei – era diferită de cele mai multe religii ale lumii moderne în câteva privinţe importante. Faptul că existau multe divinităţi şi că numărul acestora nu era unul stabil (noi şi noi divinităţi puteau fi descoperite oricând în ţară sau importate din alte ţări) sunt doar două dintre caracteristicile care diferenţiază atât de radical religia romană de iudaism, creştinism sau islam. Mai era şi faptul că nu existau dogme pe care i se putea cere unui individ să le respecte, nici vreun echivalent al crezului din religia creştină şi nici vreun text sacru, cu autoritate, care să formuleze clar o doctrină. Ceea ce nu însemna că, din punctul de vedere al practicii religioase, fiecare făcea ce voia. Existau, fără îndoială, mult mai multe opţiuni decât într-o religie modernă „ca la carte”. Dar faptul cu adevărat crucial era că aderarea comunităţii la o religie se manifesta prin acţiune şi ritual mai degrabă decât prin cuvinte. După cum vom vedea imediat, sacrificiul animal era şi la Pompeii, ca peste tot în Imperiu, cea mai importantă manifestare a aderării la o credinţă.

Sistemul religios punea un accent mult mai apăsat pe comunitate, ca întreg, decât pe fiecare membru al acesteia. Ce-i drept, mulţi pompeieni, bărbaţi şi femei deopotrivă, puteau clama o relaţie personală cu una sau mai multe divinităţi. Puteau să detecteze influenţa respectivilor zei asupra propriilor vieţi şi să apeleze la ei în situaţiile de criză. Multe urme scrise, care pledează în acest sens, au supravieţuit prin tot oraşul. Pe unul dintre coridoarele teatrului, un *graffito* îi cere Venerei să trateze cu blândeţe o pereche de tineri: „Methe, sclavă din familia Cominia, din oraşul Atella, îl iubeşte pe Chrestus. Fie ca Venus din Pompeii să aibă grijă de ei, ca să trăiască împreună, fericiţi până la adânci bătrâneţi”. Două persoane din Casa lui Iulius Polybius şi-au inscripţionat legământul adresat divinităţilor căminului: „Pentru bunăstarea, revenirea şi succesul lui Caius Iulius Philippus, Publius Cornelius Felix şi Vitalis, sclavul lui Cuspius, au făcut aici un

legământ către lari". Aceasta era o formulă standard, folosită la toate nivelurile religiei romane, fie public, fie privat: un legământ făcut către zei, care urma să le fie decontat printr-un sacrificiu sau ofrandă, în cazul încheierii dorite a lucrurilor. Aici, doi umili servitori se rugau, probabil, ca unul dintre stăpânii casei să se întoarcă în deplină siguranţă de unde va fi fost plecat. Fără îndoială însă, cu toate manifestările private ale devoţiunii pe care le descoperim, legăturile dintre sistemul religios şi cetate sau stat erau cele pe care se baza caracterul distinct al religiei romane.

Simplificând lucrurile, linia oficială era că zeii protejau şi sprijineau Roma sau, la o scară mai redusă, Pompeii, atâta timp cât îşi primeau veneraţia cuvenită. Imediat ce ar fi fost ignoraţi, ar fi urmat, negreşit, dezastrul. În această lumină – care nu are nimic de-a face cu viziunea creştină din secolul XIX, conform căreia erupţia Vezuviului ar fi venit ca o pedeapsă divină pentru păgânism sau pentru imoralitatea păgână a populaţiilor locale –, pompeienii ar fi fost mult mai susceptibili să vadă în distrugerea definitivă a oraşului lor un semn că ei înşişi nu se achitaseră în mod corespunzător de venerarea divinităţilor care îi înconjurau. Exista o anumită condiţionare în relaţiile dintre romani şi zeii lor: „Tu scarpini spinarea divină, zeii ţi-o scarpină pe-a ta" poate fi considerat principiul diriguitor al religiei romane. Probabil că am înţelege totul mai bine în termenii *reciprocităţii* în materie de protecţie, onoare şi binefaceri, pe care am văzut-o deja funcţionând în relaţiile dintre elita pompeiană şi restul cetăţenilor. Una dintre formele sub care locuitorii din Pompeii îşi închipuiau propriile divinităţi era cea de *duoviri* – în mărime supranaturală şi de o infinită putere.

Cărei comunităţi anume îi aparţineau zeii respectivi? – iată o întrebare complicată. După Războiul Social, religia din Pompeii a devenit deopotrivă romană şi pompeiană. Ca şi în alte părţi ale lumii romane, se manifesta un compromis între tendinţele centralizatoare ale Romei şi prezenţa, într-o măsură surprinzător de mare, a specificului

local. Ce însemna asta? Dacă noi spunem că era vorba despre „aceeaşi zeitate" (Minerva, Apollo, Iunona sau oricare alta), aceasta se putea dovedi substanţial diferită în fiecare oraş roman. Venus cea de la Pompeii, căreia i se cerea să binecuvânteze parteneriatul dintre Methe şi iubitul ei, Chrestus, constituie un bun exemplu în acest sens, pentru că *Venus Pompeiana* se prezenta cu o înfăţişare clasic-romană, care ar fi fost recunoscută peste tot în lumea dominată de Roma şi asociată, uneori, cu funcţia pe care o îndeplinea, de divinitate protectoare a coloniei lui Sulla. Dar avea şi trăsături, puteri şi asocieri pompeiene distincte, precum şi un titlu aparte – *Venus Fisica* –, provenind, probabil, din perioada oscă (dar a cărui semnificaţie, cinstit vorbind, ne scapă). Divergenţe încă şi mai frapante se regăsesc în ritualurile şi în sărbătorile religioase. Cu toate că existau anumite suprapuneri între Roma şi Pompeii şi că sacrificările de animale se practicau peste tot în lumea romană, multe sărbători erau, de fapt, evenimente locale, care urmau un calendar local, în funcţie de tradiţiile locale.

Structura şi caracterul preoţiei mergeau mână în mână cu axioma politică fundamentală care lega prosperitatea comunităţii de măsura în care aceasta îşi venera zeităţile. În majoritatea cazurilor (deşi vom explora unele excepţii către finalul capitolului de faţă), preoţii nu erau nişte persoane cu o chemare specială de ordin religios, nu erau nişte oficialităţi religioase cu normă întreagă şi nu-şi asumau vreo responsabilitate pastorală faţă de nevoile morale şi religioase ale unei congregaţii. Preoţii diverselor divinităţi erau, de obicei, aceiaşi oameni care conduceau treburile politice ale oraşului. După cum se exprima Cicero, el însuşi deopotrivă lider politic şi preot: „Printre multele lucruri [...] pe care le-au creat şi le-au stabilit strămoşii noştri sub inspiraţie divină, nimic nu e mai renumit decât hotărârea lor de a le încredinţa venerarea zeilor şi cele mai înalte interese ale statului aceloraşi oameni".

Rezultatul: religia se regăseşte în aspecte din viaţa pompeiană unde nu ne-am aştepta, poate, s-o întâlnim. De

exemplu, este conectată integral cu politica, la toate nivelurile – într-o asemenea măsură, încât până şi împăratul roman era tratat ca un zeu şi-şi avea propriul preot. În schimb, religia lipseşte din anumite zone în care ne-am aştepta, poate, să dăm peste ea. Cele mai multe căsătorii, de exemplu, nu erau consfinţite solemn printr-o ceremonie religioasă. În Antichitatea romană, o căsătorie se încheia de regulă, conform formulării romane, „în practică" – adică, în termenii actuali, „prin coabitare". Dacă locuiai împreună cu cineva timp de un an, erai căsătorit.

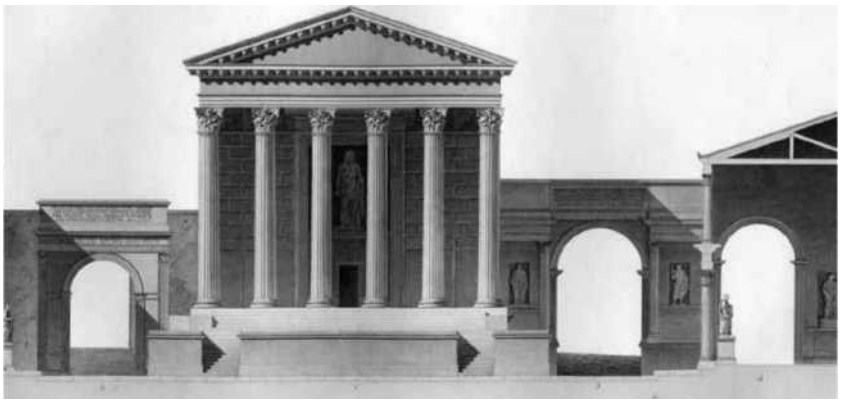
Din această perspectivă urmează să fie abordate, în capitolul de faţă, urmele vieţii religioase de la Pompeii. Există o măsură de adevăr în vechiul adagiu potrivit căruia orice element pe care arheologii nu l-au identificat cu precizie poate fi etichetat drept religios, indiferent dacă este vorba despre nişte găuri aparte scobite în pământ ori despre falusuri sau şerpi mâzgăliţi pe pereţi. Chiar şi aşa, vom căuta să identificăm locurile sau obiectele din oraş considerate religioase – începând cu principalele templele publice, cu preoţii şi ritualurile şi încheind cu acel aspect al religiei pompeiene care, din secolul XVIII şi până acum, le-a captivat imaginaţia celor mai mulţi vizitatori – cultul zeiţei egiptene Isis. Dar ne vom întreba şi ce spuneau, şi ce făceau oamenii la temple ori la altare şi chiar, când şi când, ce le va fi trecut prin minte cât se aflau acolo. Cel mai important lucru de reţinut este că varietatea reacţiilor tuturor va fi fost enormă, de la cinism şi plictiseală până la pioşenie. Nici la romani nu exista unanimitate în privinţa manifestărilor religioase, aşa cum nu există nici în prezent.

Templele oraşului

Pentru noi, templele se numără printre cele mai clare simboluri ale religiei romane, recognoscibile instantaneu datorită coloanelor, frontoane- lor triunghiulare (zise şi „pedimente") şi treptelor pe care se urca până la platformele supraînălţate (aşa-numitele *podia*), de unde vizitatorul putea să pătrundă, prin porţile înalte şi ele, în interiorul clădirii. Romanii aveau un întreg repertoriu de spaţii sacre de diferite feluri, de la locuri în care divinitatea

era prezentă „în persoană”, dacă se poate spune aşa, până la locuri în care puteau fi observate semnele trimise de zei. Am întâlnit deja urmele unui altar timpuriu rural – sau crâng sacru – sub Casa Coloanei Etrusce. Şi, aşa cum vom vedea mai târziu în capitolul de faţă, oraşul includea, în ultimele faze ale existenţei sale, o întreagă varietate de altare autonome şi de alte împrejmuiri cu caracter sacru. Dar forma distinctă a templului este cea care marchează peisajul urban de la Pompeii şi din alte oraşe romane, cam în aceeaşi măsură în care biserica parohială este marca vieţii religioase dintr-un sat britanic.

Dar, dacă satul englez are o singură biserică parohială, oraşul Pompeii avea o mulţime de temple – după cum şi era de aşteptat să se întâmple, dat fiind numărul mare de zei, cu toate că nu era nici pe departe câte



100. Această reconstituire de secol XIX prezintă Templul lui Iupiter, al Iunonei şi al Minervei, flancat şi de o parte, şi de cealaltă de câte un arc. Desenul este fidel, dar poate că vine cu o imagine prea grandioasă, monumentală şi precisă în privinţa templului şi a împrejurimilor sale.

unul pentru fiecare zeu sau zeiţă care ar fi putut interveni în şi pentru vieţile pompeienilor. Erau temple de toate mărimile, de toate gradele de importanţă şi cu istorii cât se poate de diferite. Unele proveneau din chiar zorii existenţei

oraşului. Templul lui Apollo din apropierea Forului a fost ridicat cel mai târziu în secolul VI î.e.n. La fel şi Templul Minervei şi al lui Hercule *(v.* Ilustraţia 101), din aşa-numitul For Triunghiular (denumit astfel după colonada triunghiulară construită în jurul templului în

101. Vedere de jos în sus, de dincolo de zidul de incintă al oraşului, către Templul Minervei şi al lui Hercule, situat în Forul Triunghiular. Această reconstituire plină de imaginaţie (de notat conducătorul solitar al unui car de curse, care a ieşit să exerseze) oferă o bună ilustrare a pantelor şi diverselor niveluri pe care era construit oraşul Pompeii.

secolul I e.n.). De fapt, aceasta din urmă se poate foarte bine să fi fost o ruină pitorească deja cu mult înaintea

erupţiei – deşi unii arheologi atribuie starea de ruină tehnicilor agresive de excavaţie ale generaţiilor mai vechi de săpători, precum şi bombardamentelor lansate de Aliaţi în al Doilea Război Mondial.

Restul datează, în cea mai mare parte, din secolul II î.e.n. sau de mai târziu. Într-un singur caz putem reconstitui circumstanţele precise în care a fost făcută o asemenea construcţie. Micul Templu al Fortunei Augusta era dedicat unei combinaţii aproape intraductibile între zeiţa norocului sau succesului – Fortuna – şi puterea împăratului (adjectivul Augusta putând să se refere, înşelător sau convenabil, fie chiar la primul împărat, Augustus, fie la puterea imperială în sens mai general, de vreme ce şi împăraţii următori au folosit calificativul *Augustus* ca parte a titlurilor pe care le arborau). Piatra de fundaţie a templului a fost pusă, potrivit unei inscripţii care a supravieţuit, de un mahăr local de trei ori *duumvhy* Marcus Tullius, care l-a şi construit pe propriu-i teren, donat apoi municipalităţii. Omul a fost însă grijuliu ca să nu existe nicio confuzie cu privire la cât pământ cedase în folosul autorităţilor: chiar în spatele templului, se afla înfiptă o piatră de hotar pe care scria: „Proprietatea privată a lui Marcus Tullius, fiul lui Marcus”.

Uneori, zeii asociaţi cu templele sunt uşor de identificat. De pildă, templul situat într-o poziţie dominantă, la un capăt al Forului, nu poate fi decât cel dedicat lui Iupiter, Iunonei şi Minervei, tocmai fiindcă se află într-un asemenea loc privilegiat în multe – dacă nu chiar în cele mai multe – oraşe romane *(u* Ilustraţia 100). Zeiţa Fortuna Augusta, cel puţin, e clar menţionată în inscripţie. În alte cazuri, trebuie să ne mulţumim cu presupuneri. Templul de mari dimensiuni situat lângă Poarta Maritimă, care domina ţărmul mării, era, după toate probabilităţile, dedicat Venerei – deşi nu există nicio dovadă fermă în sensul acesta, dincolo de o statuie deteriorată şi de convingerea noastră că trebuie să fi existat undeva în oraş şi un templu însemnat construit în onoarea zeiţei protectoare a coloniei. În schimb, micul templu înghesuit în spatele unor ziduri de

incintă înalte, în apropierea teatrelor, care aproape că nici nu se vede, s-a dovedit a fi o adevărată enigmă *(v.* Ilustraţia 102). Arheologii s-au întors recent la teoria lui J.J. Winckelmann, supranumit „Părintele istoriei artei", care a vizitat ruinele de la Pompeii la mijlocul secolului XVIII şi l-a categorisit pe acesta drept templu al lui Esculap – iarăşi, fără nicio probă mai convingătoare, cu excepţia unei statui descoperite înăuntru, care l-ar fi putut reprezenta pe acest zeu al vindecării. Alţii l-au identificat cu Templul lui Iupiter *Meilichios* („dulce ca mierea" – titlu atribuit divinităţilor lumii subpământene), pe baza unei inscripţii referitoare la un templu denumit astfel. Dacă totuşi, nu e templul lui *Meilichios*, atunci înseamnă că templul dedicat acestuia încă mai aşteaptă să fie descoperit în altă parte a oraşului (sau, aşa cum cred unii în prezent, în afara cetăţii – încercând să-l suprapună unui altar de dincolo de zidurile pompeiene). Există, aşa cum iarăşi vom vedea, un efect de domino în multe dintre aceste presupuneri – o identificare poate foarte bine să dea peste cap o alta.

102. Un călător matinal se odihneşte – sau profită de ocazie pentru cine ştie ce meditaţie romantică asupra trecerii timpului – printre ruinele micului Templu al lui Iupiter *Meilichios* (ori al lui Aesculapius – Esculap). Chiar şi această clădire de mici dimensiuni ilustrează structura standard a unui templu roman: o încăpere *{cella)* în care se află statuia sau statuile zeului/zeilor şi un altar în afară.

Felul în care erau proiectate, în general, astfel de temple ar putea părea familiar. Ce se întâmpla înăuntru este mult mai puţin cunoscut şi mai surprinzător. Templele nu erau locuri unde se aduna o congregaţie de credincioşi sau în care se desfăşurau ritualuri religioase. Funcţia esenţială a oricărui templu grec sau roman era să adăpostească o statuie a unui zeu sau a unei zeiţe. Şi nu trebuie să ne imaginăm nişte sacrificii sângeroase, întreprinse în camera cea mai întunecată din interiorul acestor construcţii. Sacrificiile aveau loc afară, în aer liber – întotdeauna. Templul era casa unui chip divin, a unei statui de cult. Cuvântul latin care desemna cel mai adesea un templu era *aedes* – mai degrabă decât *templum* –, care însemna, în primul rând, „casă”.

Totuşi, rar se întâmpla ca statuia să stea în templu de una singură. Un mare număr de temple se pricopseau cu o sumedenie de nimicuri – uneori, nişte nimicuri foarte preţioase. Adeseori ajungeau aici dedicaţii şi ofrande în onoarea zeului sau a zeiţei, pentru respectarea unei făgăduieli. Cineva, de pildă, îi promitea un dar lui Esculap, cu condiţia să-l scape de suferinţa care-l chinuia şi, după ce se făcea bine, va fi venit să depună în templul dedicat acestuia ceea ce promisese. De multe ori, erau expuse în templu statui şi alte lucrări de artă. Chiar şi la Roma, templele erau locuri predilecte pentru adăpostirea unor prăzi bogate, cucerite în războaie, sau a textelor de legi originale, inscripţionate pe tăbliţe de bronz. Plus că tot felul de activităţi se puteau desfăşura în jurul statuii zeului. Senatul roman se folosea de spaţiile din interiorul mai multor temple pentru a-şi organiza propriile reuniuni, unii dintre cei mai bogaţi cetăţeni îşi depozitau testamentele în Templul Vestei, în timp ce subsolul templului dedicat lui Saturn era folosit pe post de trezorerie a statului roman. Simpla prezenţă a tuturor acestor valori vrea să spună că ele trebuie să fi fost păzite straşnic de îngrijitorii templelor (concomitent paznici, oameni de serviciu şi de întreţinere), care erau încuiate noaptea şi deschise publicului ziua, numai sub o atentă supraveghere.

Acelaşi era modelul şi la Pompeii. Urmele sunt, la prima vedere, mai puţin durabile decât am putea spera – fie pentru că templele acestea, precum cel al Venerei, se aflau în toiul unor lucrări de construcţie/reno- vare la momentul erupţiei, fie pentru că furniturile şi armăturile lor preţioase le-au transformat în ţinte sigure pentru jefuitori, după erupţie (rămăşiţele arheologice fiind foarte asemănătoare în ambele cazuri, la urma urmelor). O variantă suplimentară, desigur, este aceea că îngrijitorii cei loiali ai templelor îşi vor fi însuşit unele dintre obiectele mai preţioase dinăuntru când au fugit din calea prăpădului.

Dar tot felul de dovezi elocvente au supravieţuit. Am văzut deja partea de pradă obţinută în urma cuceririi Corintului, din anul 146 î.e.n., expusă pentru a fi admirată în Templul lui Apollo sau în jurul acestuia. Acelaşi templu prezenta o pereche magnifică de statui de bronz, înfaţi- şându-i pe Apollo şi pe Diana (numai capul ei s-a păstrat până în zilele noastre), în *piazza* din faţa sa, precum şi o copie a ciudatului *omphalos* (ceea ce înseamnă „buricul pământului”), unul dintre simbolurile sacre ale celebrului altar apolinic de la Delfî – şi un alt exemplu al conexiunilor culturale vaste ale oraşului Pompeii. Avem şi o indicaţie a sistemelor de siguranţă la care apelau asemenea temple. Se mai văd încă, de-a lungul faţadei frontale a Templului Fortunei Augusta, rămăşiţele gardurilor metalice care puteau să închidă clădirea ermetic *(u* Ilustraţia 103). Un expert de frunte în materie de Pompeii mi-a dat asigurări, mai demult, că acestea fuseseră o adăugire de secol XIX, menită să-i împiedice pe turişti să se caţăre pe monument. Şi fix acesta pare a fi scopul lor. Numai că menirea lor, de fapt, era să-i împiedice pe anticii pompeieni să pătrundă înăuntru.

103. Această reconstituire de secol XIX a Templului Fortunei Augusta imaginează corect ritualurile religioase care aveau loc în faţa unui templu şi a porticului său. Artistul a inclus un parapet de metal (deşi nu suficient de înalt pentru a împiedica vreun vandal să pătrundă) şi a însufleţit exteriorul clădirii cu ghirlande. Doar că mulţimea de credincioşi din faţa templului pare a fi neplauzibil de bombastic reprezentată.

Chiar şi unele dintre cele mai ruinate monumente din oraş ne pot oferi mai multe informaţii despre viaţa şi organizarea templelor decât ne-am aştepta la o primă vedere, oferindu-ne ocazia să aruncăm priviri fugare, dar ispititoare, către statuile de cult şi celelalte bogăţii aflate cândva alături de acestea, plus câteva poveşti neaşteptate despre ce şi cum se petrecea la un templu din Pompeii în anul 79 e.n. Un bun exemplu în acest sens îl constituie Templul dedicat lui Iupiter, Iunonei şi Minervei, care, cel puţin de când au sosit coloniştii romani, a găzduit cele trei divinităţi datorită cărora Pompeii era un oraş prin definiţie roman. Acum, ce-i drept, nu prea mai ai ce vedea *(v.* Ilustraţia 104). În partea din faţă au

104. Ruinele destul de triste acum ale templului dedicat lui Iupiter, Iunonei şi Minervei. încă nu s-a putut stabili cu exactitate cât de proastă era starea părţii respective a Forului la vremea erupţiei.

coloane de o tristă fragmentare. Sus, pe platformă, încă se mai vede foarte clar spaţiul interior al templului, în incinta căruia s-au păstrat rămăşiţele risipite ale unei colonade interne, înaltă cât două etaje. La capătul îndepărtat, se află nişele în care vor fi fost expuse statuile celor trei divinităţi. În starea lui actuală, templul arată sumbru şi funcţional. Dar ne putem face o idee plină de însufleţire despre cum arăta el în Antichitate privind una dintre micile frize din Casa lui Caecilius Iucundus *(v.* Ilustraţia 5). Cu toate că intenţia respectivei sculpturi era să demonstreze pagubele provocate de cutremur (din care templul probabil că nu şi-a mai revenit), ea ne oferă şi o frumoasă ilustrare la minut – poate prea fantezistă – a templului în decorul său original, inclusiv o parte a decoraţiunilor. Altarul se înalţă afară, pe o platformă solidară cu treptele care urcă la templul pro- priu-zis. De fiecare parte a templului, vedem câte o statuie ecvestră, în timp ce, dincolo de altar, omiţând cele două coloane centrale, sculptorul a figurat uşile pe care se intra în spaţiul interior al templului şi, deasupra lor, o ghirlandă care împodobea frontonul.

Avem şi alte indicii în privinţa felului cum arăta clădirea la origini şi a utilităţii care i se dădea. În primul rând, platforma pe care se înălţa templul nu era un bloc solid. Era goală pe dinăuntru şi conţinea o încăpere pe post de

subsol, în care puteai accede fie coborând nişte scări din interiorul templului propriu-zis, fie deschizând o uşă de pe latura de est, situată la nivelul trotuarului de afară. Simpla existenţă a uşii respective sugera că era o încăpere folosită într-un scop anume. Altfel, de ce să-i furnizezi lumină, dacă se presupunea că nu intra nimeni în ea? O variantă este c-ar fi fost menită să adăpostească surplusul ofrandelor menţionate mai sus: ori de câte ori considera că se cuvenea eliberat puţin spaţiul interior al templului, îngrijitorul acestuia nu scotea pur şi simplu afară ofrandele aduse cu pioşenie, ci le depozita, cu mare grijă, în camera-subsol. O altă variantă este c-ar fi fost utilizată ca trezorerie sau criptă bancară de către consiliul orăşenesc, la fel cum, şi la Roma, tezaurul public se afla în subsolul unui templu. Fiecare dintre aceste două ipoteze e plauzibilă. Dar, lucru destul de trist, nu există nicio dovadă că s-ar mai fi găsit şi altceva înăuntru, în momentul erupţiei, în afară de câteva bucăţi diverse de marmură sculptată.

De asemenea, există semne clare că templul era mult mai bogat împodobit decât am crede văzându-l astăzi. În podea erau inserate modele geometrice din bucăţi de marmură (li se spunea *opus sectile*), iar pereţii din încăperea interioară erau pictaţi în culori vii. Aceste picturi s-au decolorat atât de mult, încât au devenit de nerecunoscut în prezent, dar erau foarte vizibile la începutul secolului XIX, când s-au făcut primele excavări în clădire şi când acest templu se număra printre cele câteva atracţii principale ale sitului. Este chiar locul ales de poetul Shelley pentru picnicul său, când a vizitat ruinele de la Pompeii, în decembrie 1818. Deşi era destul de întuneric înăuntru iniţial – pentru că nu exista nicio sursă de lumină evidentă, în afară de cadrul uşii deschise –, încăperea interioară, cu statuile şi colonada ei, cu furniturile şi ofrandele bogate, trebuie să fi fost impresionantă la prima vedere. La dimensiunile ei de peste 10 pe 15 metri şi dacă lăsai uşa larg deschisă, ca să vezi ce făceai acolo, era un loc potrivit de reunire pentru consiliul orăşenesc.

Asta dacă nu cumva tot acel spaţiu era ocupat de un talmeş-balmeş de diverse obiecte. Săpătorii din secolul XIX au găsit câteva inscripţii care conţineau mulţumiri pentru dorinţele împlinite (inclusiv una care se referea la „starea de bine" a împăratului Caligula) şi baza unei statui înălţate în onoarea unui bărbat, Spurius Turranius Proculus Gellianus, care ocupase diverse funcţii la Roma şi în oraşul Lavinium. Nu putem şti ce legătură avea cu Pompeii şi de ce i se ridicase o statuie tocmai în locul acela de cinstire (dacă acela va fi fost amplasamentul ei originar). Săpătorii au mai scos la lumină, înăuntrul şi în jurul templului, o cantitate substanţială de mărunţişuri şi de nimicuri sculptate. Iată cum le descria William Gell în anii 1830, atribuindu-i acelui sortiment bizar o culoare locală simpatică: „Multe degete de bronz au fost găsite [...] un grup reprezentând un bătrân cu o căciulă frigiană, care ţinea de mână un copil, având o înălţime de două palme; o femeie ducându-şi în braţe bebeluşul [...] o mână, un deget, o parte dintr-un picior, toate din marmură; două picioare încălţate cu sandale; un braţ şi multe alte fragmente formidabile".

Dintre toate acestea, ieşeau în evidenţă un tors de marmură colosal, care nu putea să provină decât de la statuia unui zeu, şi două capete uimitoare: capul de marmură, de dimensiuni gigantice, al lui Iupiter, cu barbă *(u* Ilustraţia 99), şi un cap ceva mai mic, de femeie (ori al Iunonei, ori al Minervei). Aceste capete au fost considerate adesea ultimele rămăşiţe ale statuilor de cult ale celor trei divinităţi. Dacă este aşa, trebuie să fi fost ceea ce numim astăzi sculpturi „acrolitice" (adică, literalmente, cu „extremităţi de piatră"). În Antichitate, era o metodă preferată de a face reprezentări enorme, care ar fi fost prea mari, prea grele şi prea scumpe dacă ar fi fost făcute în întregime din marmură, şi mult, mult prea costisitoare dacă ar fi fost făcute în întregime din bronz. Tehnica presupunea confecţionarea unui cadru din lemn sau din metal, acoperirea cadrului, în cea mai mare parte, cu o vestimentaţie bogată şi folosirea marmurei doar pentru părţile vizibile – mâini, picioare şi feţe. Astfel se explică,

parţial, de ce muzeele cu sculpturi antice sunt dotate astăzi, preponderent, cu extremităţi din marmură supradimensionate. Nu-i vorba doar de faptul că se desprindeau foarte uşor (ceea ce se şi întâmpla), ci că mâinile, picioarele şi capetele erau, adeseori, singurele porţiuni ale statuilor făcute chiar din marmură, încă din momentul confecţionării statuilor.

Dar, la o privire mai atentă la rămăşiţele cu pricina, rezultă o imagine stranie a templului dedicat lui Iupiter, Iunonei şi Minervei la momentul erupţiei. În primul rând, capul de bărbat şi torsul de dimensiuni colosale nu pot sub nicio formă să fi aparţinut aceleiaşi statui. Apoi, rămâne o enigmă faptul că toate aceste părţi componente ale preţioaselor statui de cult au fost găsite zăcând pe podea, împrăştiate în toată încăperea. Poate că e rezultatul unei operaţiuni de salvare ineficiente, imediat după răbufnirea vulcanului, sau a jafurilor grăbite ulterioare. Dar, dacă dezordinea generală din templu se datora cumva lucrărilor de restaurare aflate în curs (după unul sau mai multe cutremure), aşa cum pare să fie cazul – mai plauzibil –, atunci de ce erau tratate cu atât de puţină deferenţă vechile statui? Să fi fost autorităţile cu adevărat mulţumite de faptul că porţiuni din acele vechi şi venerabile reprezentări erau ţinute împrăştiate, pur şi simplu, pe podeaua templului? Un lucru foarte curios este că pe spatele

torsului de marmură se află o altă sculptură în relief, care înfăţişează trei figurine. E clar că s-a refolosit marmura. Pieptul acesta eroic de bărbat a fost sculptat — după toate aparenţele, recent — dintr-o mai veche sculptură în relief. Toţi aceşti factori, combinaţi cu împrăştierea celorlalte piese foarte fragmentate, i-au inspirat pe unii arheologi să formuleze ipoteza că, în anul 79 e.n., clădirea nu se afla numai în curs de restaurare ca templu, ci, de fapt, fusese temporar scoasă din uz şi folosită ca depozit de sculpturi, atelier şi administraţie a sitului. Nu mai era nevoie să-şi facă nimeni griji, aşadar, în legătură cu tratamentul neglijent rezervat vechilor statui de cult. Ce se găsise înăuntru, oricât de impresionante ar fi fost anumite piese, nu erau decât nişte fragmente păstrate într-un depozit.

E imposibil ca acum, în prezent, să ştim sigur cum stăteau lucrurile. Dar există consecinţe cel puţin ciudate pentru mai micul Templu al lui Esculap, şi de aici rezultă o întreagă reţea de posibile istorii. Acest din urmă templu conţinea trei statui de teracotă: o pereche în mărime naturală, bărbat şi femeie, plus un bust al Minervei cioplit oarecum frust, dar imediat recognoscibil. Pentru Winckelmann, personajul masculin era însuşi Esculap *(v.* Ilustraţia 105), drept care persona- jul-femeie nu putea fi decât Hygeia, fiica lui, o altă divinitate vindecătoare, fiind adăugată şi Minerva, ca să fie totul bine. Dar să ne imaginăm, pentru o clipă, că Templul dedicat lui Iupiter, Iunonei

105. Una dintre statuile descoperite în Templul lui Iupiter *Meilichios* – o reprezentare în teracotă a unui zeu, care ar putea la fel de bine să fie ori Esculap, ori Jupiter.

şi Minervei chiar era scos din uz la vremea erupţiei. E de presupus că pompeienii vor fi dorit să-şi adăpostească reprezentările de cult undeva, unde să le ştie în siguranţă. Cele trei personaje găsite în templul mai mic, al lui Esculap, ar fi putut în egală măsură să-i reprezinte pe Iupiter, Iunona şi Minerva. Ce anume le împiedica pe statuile amplasate de regulă în For să fie relocate, pentru o vreme, în templul situat mai jos, pe strada care pornea chiar de acolo?

Ce-i drept, nu sunt foarte măreţe şi sunt făcute din teracotă, nu din marmură. Minerva nu-i decât un bust. Dar, când vine vorba despre religie, sacru şi arătos nu sunt întotdeauna sinonime. Uneori, cele mai modeste obiecte posedă cea mai mare forţă religioasă. Poate – dar *2X2X, poate* – i-am căutat unde nu trebuia pe cei trei mari – pe Iupiter, Iunona şi Minerva.

Celebrarea zeilor în public şi în viaţa privată

Pe un altar descoperit, şi el, tot în Forul pompeian, se află sculptată o scenă care înfăţişează cel mai iconic dintre toate ritualurile antice: sacrificarea unui animal. O vedem aici în ipostaza ei clasică, aşa cum a fost descrisă de scriitorii romani şi modelată peste tot, în lumea romană, în mii de reprezentări care se regăsesc pe orice suport, de la monede până la arcurile de triumf. Merită studiată mai îndeaproape *(u* Ilustraţia 106). Sunt aici detalii şi elemente distinctive, care nu sar imediat în ochiul privitorului modern. În centru, se află un tripod, care serveşte drept altar portabil. Alături de el, stă cel care oficiază sacrificiul – fie un preot, fie o figură politică (pentru că şi unul, şi altul oficiau sacrificii în numele comunităţii) – şi recită rugăciunea, în timp ce varsă o libaţie de vin şi tămâie. Este înveşmântat în togă, dar şi-a tras o parte a materialului peste cap, aşa cum se cerea în cazul oficierii unui sacrificiu. Un muzicant din planul secund cântă la un dublu flaut, iar în spatele lui, câteva ajutoare (inclusiv un copil) ţin mai multe ustensile, printre care şi bolurile şi ur- cioarele de

diverse forme, pe care le poţi vedea, în ziua de astăzi, umplând vitrinele Muzeului din Napoli. De cealaltă parte a tripodului, un taur splendid este introdus în scenă de trei sclavi. Aceştia sunt în ţinuta special concepută pentru genul de omor pe care se pregătesc să-l execute în cel mai scurt timp, şi anume dezgoliţi până la brâu. Unul dintre ei ţine o secure, pregătită pentru decapitarea animalului.

106. Sacrificarea unui taur. Acest altar din For înfăţişează – cum se obişnuia în arta romană – preliminariile morţii unui animal, nu execuţia lui propriu-zisă. Ierarhiile sociale şi politice sunt reprezentate foarte vizibil, prin contrastul dintre sclavii semidespuiaţi care manevrează animalul şi preotul din elita societăţii, bogat înveşmântat, care se află în partea stângă şi recită rugăciunea.

Desigur, este o imagine foarte idealizată a unui sacrificiu, echivalentul unei fotografii de grup cu caracter comemorativ sau, mai degrabă – de vreme ce era sculptată pe latura frontală a unui altar de marmură, pe care sacrificări de animale chiar aveau loc –, le oferea participanţilor la ritual o imagine perfectă a motivului pentru care se adunaseră acolo. Taurul nu numai că e foarte solid, dar e şi foarte mare. S-a putut estima că un animal de aceste dimensiuni (presupunând că oamenii care participau la ritual erau de statură medie) ar fi avut de oferit circa 500 de kilograme de carne. Personal, presupun că sacrificiile din viaţa reală erau, de obicei, nişte întreprinderi mai puţin ordonate şi că animalele erau ceva mai mici, prin urmare şi costau mai puţin. Chiar şi aşa, ne putem face o idee despre situaţia în sine – zgomotul şi muzica însoţeau iminenta vărsare de sânge. Vedem şi câteva dintre convenţiile ierarhice şi sociale pe care le presupunea ritualul. Oficialitatea care prezidează sacrificiul stă lângă altar, purtând veşminte grele. Rosteşte vorbele rituale, dar nu contribuie propriu-zis la omor, nici nu-şi murdăreşte mâinile de sânge. Partea cea mai murdară a muncii urmează să fie făcută de sclavi, care sunt dezgoliţi până la brâu tocmai din acest motiv. Chiar şi (sau mai ales) în momentele rituale, diviziunile sociale din societatea romană erau marcate în modul cel mai clar.

Pentru ce se făcea sacrificiul? Într-o anumită măsură, era vorba despre o ofrandă adusă zeului. După ce animalul era tăiat, carnea lui se împărţea. O parte din ea o consumau participanţii la ritual; o altă parte din ea se vindea; dar exista şi o a treia parte, care se ardea pe altar – vântul îi prelua mirosul şi-l ducea spre ceruri, ca dar către zei. Sacrificiul putea

oferi şi o cale de aflare a voinţei divine. După sacrificarea propriu-zisă, măruntaiele animalului ucis erau luate în primire de aşa-numiţii *harus- picesy* nişte experţi care le cercetau şi căutau în ele semne trimise de zei. De exemplu, când Iuliu Cezar a prezidat un sacrificiu, chiar înainte să fie asasinat, legenda spune că animalul sacrificat s-ar fi dovedit a nu avea inimă. Un semn rău, de bună seamă – deşi romanii sceptici au arătat că era imposibil ca un animal să fi fost viu dacă nu avea inimă.

Dar sacrificiile ofereau şi o imagine asupra felului în care era ordonată lumea, la o scară mult mai mare. Tăierea, în repetate rânduri, *de* animale *de către* oameni *pentru* zei ilustra emblematic ierarhia cosmosului, oamenii aflându-se la mijloc, între sălbăticiuni, de-o parte, şi divinităţi, de partea cealaltă. Iar împărţirea cărnii după sacrificare, precum şi banchetul comunal, care mergea uneori mână-n mână cu ritualul, reafirma comunitatea oamenilor şi ierarhiile ei interne. (Erau foarte puţine pomenile civice din lumea romană care să nu reafirme împărţirea socială pe ranguri, dându-le mai mult bogaţilor decât săracilor – o inversare neliniştitoare a premisei de la care plecăm noi, că mai mult ar trebui să ajungă la nevoiaşi.) Sacrificiile din lumea romană erau cel mai apropiat echivalent al unui crez – şi anume, un crez *în acţiune*. Refuzul unui sacrificiu, aşa cum făceau creştinii, era totuna cu un refuz al religiei tradiţionale romane. Până şi vegetarianismul era mai mult decât o alegere care ţinea de moralitate sau de stilul de viaţă. Neparticipând la consumul ritual de carne, vegetarienii se puneau – primejdios – de-a curmezişul faţă de ordinea socială şi cosmică reprezentată de sacrificiu.

Ne-am bucura să ştim mai multe detalii practice despre sacrificiile de la Pompeii. Cine le finanţa? Câţi oameni asistau la ele? Aveau *duoviri>* în echipele lor de oficialităţi, şi *haruspices*, aşa cum afirmă constituţia provenită din

Spania? Câţi erau cei care participau la consumul cărnii animalului sacrificat şi unde anume o consumau? La Roma, în anumite situaţii, se întindeau mese în Forum. Se proceda la fel şi la Pompeii? Cât anume din carne se vindea prin intermediul măcelarilor? Şi era oare adevărat, aşa cum au afirmat câţiva istorici moderni, că toată carnea consumată provenea de la un sacrificiu ritual? Nu sunt convinsă. Dar, dacă aşa-numitul *macellum* era, înainte de toate, o piaţă de carne, măcar era foarte convenabil amplasată, în apropierea principalelor temple din oraş.

Am vrea să ştim şi mai multe despre când şi cât de des erau oficiate sacrificii. I se putea oferi un sacrificiu, de pildă, unui zeu, ca răsplată pentru o dorinţă îndeplinită sau pentru a-i împăciui pe zei după vreun dezastru. Sacrificiile puteau marca evenimente sau aniversări majore: urcarea pe tron a unui împărat, aniversarea întemeierii templului, învestirea în funcţie a noilor oficialităţi civice sau sărbătoarea specială a vreunui zeu. Dar nu putem decât să presupunem cu ce frecvenţă avea loc o tăiere de animal ritualică, după toate tipicurile, şi nu varianta mai ieftină, „prescurtată", numai cu vin, tămâie şi grâu aruncate peste flăcările de pe un altar.

Interesant este că sculptorul care a înfăţişat Templul dedicat lui Iupi- ter, Iunonei şi Minervei zgâlţâindu-se la cutremur a figurat şi un sacrificiu în plină desfăşurare în imediata lui apropiere *(v.* Ilustraţia 5). S-a dovedit foarte greu de asociat cu vreun monument din For acest altar de mari dimensiuni, cu caracteristici aparte, împodobit cu o sculptură înfăţişând, după toate aparenţele, un porc. Dar nu-i câtuşi de puţin nevoie să citim această friză la modul literal şi, cu siguranţă, nu avem de ce presupune că un sacrificiu se afla cu adevărat în plină desfăşurare exact în momentul cutremurului. Este mai plauzibilă varianta ca sculptorul să fi surprins genul de activităţi care simbolizau viaţa oraşului în momentul în care aceasta a fost întreruptă brusc. În For, chiar lângă templu, ce altceva se putea întâmpla decât ca un taur zdravăn să fie condus la tăiere de un bărbat despuiat până la brâu, care ţinea în

mână o secure?

Sărbătorile religioase antice puteau fi şi amuzante. Ştim prea puţine despre cum reacţionau participanţii – la Pompeii sau în altă parte – la tăierea unor animale de sacrificiu. Poetul Horaţiu formulează nişte reflecţii sentimentale în privinţa căpriţei pe care intenţiona s-o sacrifice („Capul ei, umflat de coarnele / nou crescute, făgăduieşte iubire şi luptă; / în van...”). Dar gândirea lui Horaţiu nu era nici pe departe una tipică. În tot cazul, ospăţul care urma trebuie să fi fost un eveniment îmbucurător şi sărbătoresc. Multe alte moduri de a-i cinsti pe zei presupuneau că şi oamenilor care-i venerau le făcea plăcere. Am analizat deja spectacolele, piesele de teatru şi pantomimele, care făceau parte din *jocurile si distracţiile* pompeiene. Foarte adesea, ele erau puse în scenă în cadrul unei sărbători având un miez religios. Dramaturgia italiană, la fel ca şi cea grecească, îşi avea rădăcinile în celebrările religioase. Multe dintre „teatrele” timpurii erau improvizate chiar pe treptele templelor, zeii supervizând jocul actorilor. La Pompeii, Teatrul Mare este şi acum legat direct, printr-o scară monumentală, de Forul Triunghiular şi de Templul Minervei si al lui Hercule de acolo – o conexiune care confirmă si aici aspectul religios al dramaturgiei.

întâmplarea face să ştim cele mai multe lucruri despre sărbătoarea dedicată zeului Apollo, care avea loc la Pompeii. Aproape cu certitudine, mai erau sărbători de proslăvire dedicate şi altor zei. Dar, graţie epitafului lui Aulus Clodius Flaccus, care s-a păstrat, avem o scurtă succesiune a ceremoniilor pentru „Jocurile lui Apollo”, în trei situaţii în care Flaccus, ca *duumvir*, sponsoriza desfăşurarea. Am discutat deja despre unele dintre spectacolele oferite de el: lupte cu tauri, pugilism şi pantomime. Epitaful său scoate în evidenţă şi „procesiunea”, care era nelipsită. Procesiunile constituiau un alt element caracteristic religiilor antice. Preoţi, oficialităţi de toate felurile, şcoli de luptători şi reprezentanţi ai diverselor bresle negustoreşti mărşăluiau

pe străzi. Uneori, chipurile zeilor însoţeau parada, poate aduse chiar de la templele respective; dacă nu, diverse reprezentări erau înfăţişate pe litiere sau pe acele platforme mobile purtate la înălţimea umerilor. Acompaniate de muzicanţi, învăluite în fumul de tămâie şi (dacă exista un sponsor generos) însoţite de daruri către spectatori, asemenea festivităţi puneau cetatea, oficialităţile, reprezentanţii şi divinităţile ei în văzul tuturor – în ultimă instanţă, al ei însăşi.

Prin definiţie, procesiunile erau întreprinderi tranzitorii, aşa încât urmărirea înaintării lor prin oraş e dificilă. Cum ar putea cineva să reconstituie din resturi materiale traseul unei procesiuni a Lordului-Primar al Londrei sau al vreunei nunţi regale? Una dintre teorii, aşa cum am văzut deja, susţine că drumul care ducea de la vechiul templu din Forul Triunghiular către Forul principal – în mare măsură fără trafic şi fără elemente rău-famate, cum ar fi fost cârciumile – era o rută procesională majoră a oraşului; teoria respectivă încearcă să imagineze o paradă care ar fi parcurs-o, între vechiul centru religios, dominat de Templul Minervei şi al lui Hercule, şi noul centru al atenţiei generale, care era Templul închinat lui Iupiter, Iunonei şi Minervei. Poate că era chiar aşa. Dar, indiferent care ar fi fost cu precizie traseul pe care-l urmau (şi cu siguranţă era mereu altul, în funcţie de ocazie), avem unele dovezi, prezente în sculpturi şi picturi, care ne ajută să ne facem o idee despre cum vor fi arătat parăzile.

Am aruncat o privire, în capitolul precedent, procesiunii care se îndrepta către jocurile din Amfiteatru. O pictură extraordinară de pe faţada unei prăvălii care trebuie să fi fost atelierul unui tâmplar, situată faţă-n faţă cu Cârciuma de pe *Via di Mercurio*, surprinde cu şi mai multă vivacitate stilul celor expuse. Cea mai mare parte a picturilor descoperite pe latura exterioară a clădirii s-au pierdut. Potrivit unor copii timpurii, imaginile înfăţişau un trio de zei şi zeiţe – Mercur (adeseori asociat cu schimburile şi comerţul), Fortuna (pentru noroc), Minerva (care era întotdeauna protectoarea breslelor şi a meşteşugurilor) –

plus Dedal, artistul mitologic devenit celebru ca fiind arhitectul şi constructorul Labirintului de la Cnossos, pentru regele cretan Minos, cel care a confecţionat nişte aripi de ceară care i-au provocat moartea fiului său, Icar. Din fericire, una dintre scene a fost mutată de mult timp la Muzeul din Napoli *(u* Planşa V). înfăţişează una dintre platformele portabile *(fercula*, pe latineşte), precum cea care-i poartă pe fierarii în miniatură în procesiunea din Amfiteatru. Şi aceasta e purtată de patru cărători. Trebuie să fi fost grea, pentru că bărbaţii folosesc bastoane, ca să se sprijine, şi pare ceva mai complexă decât cea dinainte – cu un baldachin şi o ramă decorate cu flori şi frunze.

Pe *ferculum*, sunt reprezentate trei grupuri de figurine. în planul secund, este o reprezentare a zeiţei Minerva. Partea respectivă a picturii este grav deteriorată, dar o parte a veşmântului şi scutul ei caracteristic mai sunt încă vizibile. în mijloc, trei tâmplari sunt în plin lucru: unul ţine dreaptă o bucată de lemn, iar ceilalţi doi manevrează un joagăr. în prim-plan se află o imagine mult mai greu descifrabilă: un bărbat îmbrăcat cu o tunică scurtă, ţinând un compas în mâini, stă în picioare lângă un alt bărbat, care zace întins pe jos. O teorie tentantă îl vede, în personajul care stă în picioare, tot pe Dedal, iar în toată această porţiune a imaginii, vreo legendă oarecare legată de măiestrie şi de tâmplărie. Dar cine să fie personajul întins la pământ? Poate vreo statuie sculptată chiar de Dedal? Sau este, poate, Perdix, nepotul său, pe care l-a omorât chiar Dedal, din gelozie, pentru că băietanul cel isteţ născocise compasul şi fierăstrăul? Oricum ar fi, probabil că imaginea pe care o avem azi în faţa ochilor era odinioară un tablou purtat în procesiune de către tâmplari – reprezentând fie acest atelier în mod particular, fie întreaga breaslă a tâmplarilor din oraş. Este o rară dovadă a cum va fi arătat „procesiunea" lui Flaccus de la Jocurile lui Apollo.

Sacrificări de tauri, procesiuni, spectacole teatrale... toate acestea sunt ritualuri desfăşurate la scara unui oraş. Dar ce se întâmpla în contexte mai localizate, mai discrete? Adevărul este că există dovezi, şi nu puţine, ale prezenţei

divinităţilor în cartiere ale oraşului şi în locuinţe private, mai mari sau mai mici. Existau sanctuare şi altare înălţate la multe răscruci de drumuri, iar una dintre cele mai caracteristice şi mai lesne recognoscibile trăsături ale caselor pompeiene erau altarele pe care astăzi le numim cu termenul latinesc *lararium>* adică altarul larilor sau al divinităţilor căminului (deşi termenul acesta nu s-a folosit, în limba latină, decât la mai multe secole după distrugerea oraşului Pompeii). Unele dintre ele erau nişte instalaţii destul de complexe, amplasate în atriile sau în peristilurile caselor mari. În cazul Casei Poetului Tragic, de exemplu, am văzut că vizitatorul îşi putea îndrepta privirile către altarul care se afla tocmai pe peretele din spate al grădinii cu peristil. Dar multe altele erau de-a dreptul simple şi adeseori plasate în bucătărie sau în spaţiile de serviciu. De fapt, în absenţa unor decoraţiuni interioare bogate, este uneori dificil să fie făcută distincţia între o poliţă ori nişă banală şi un „altar” de felul acesta, simplu – şi se poate foarte bine ca unele dintre detaliile denumite cu certitudine *lararium* de ghidurile moderne să nu fi fost nimic altceva decât nişte rafturi pentru obiecte casnice obişnuite.

107. Acest altar casnic (*lararium*) din Casa Vettiilor se numără printre cele mai impresionante care s-au păstrat. Deasupra şarpelui din registrul inferior se află chiar larii (asemănători celor înfăţişaţi şi sub forma unor miniaturi de bronz în Ilustraţia 98), de-o parte şi de cealaltă a unui personaj în togă. Acesta din urmă poate fi stăpânul casei sau „spiritul păzitor" al acestuia.

Unul dintre cele mai impresionante asemenea altare se afla în micul atriu al Casei Vettiilor *(u* Ilustraţia 107). Pictura care-i acoperă peretele din spate include multe dintre figurile tipice pentru asemenea *lararia.* La stânga şi la dreapta, se află larii, înveşmântaţi în tunici zgârcite şi ducând în mâini vase de băut şi găleţi cu vin. Minizeii aceştia erau adeseori asociaţi cu protecţia şi cu bunăstarea casei sau, dacă apăreau sub denumirea de „lari ai răspântiilor", cu cele ale unei comunităţi locale. Într-o piesă de Plaut, un Iar, care apare pe scenă şi rosteşte prologul, a primit responsabilitatea găsirii unei oale pline cu aur, ascunse undeva în casă. Şi tot către lari îşi îndreptau rugăminţile cei doi membri ai casei extinse a lui Caius Iulius Philippus pentru întoarcerea în siguranţă a stăpânului lor. Dar nu există mituri care să-i privească aşa cum le priveau pe cele mai multe divinităţi; şi romanii înşişi

le dezbăteau povestea, vrând să ştie ce fel de divinităţi erau, de fapt.

Între cei doi lari, în mijlocul scenei, se află un bărbat înveşmântat într-o togă trasă peste cap, de parcă s-ar afla în plin act de oficiere a unui sacrificiu ritualic. În realitate, împrăştie tămâie dintr-o cutie pe care o ţine în mâna stângă. Firesc ar fi să-l vedem în acest personaj central pe stăpânul casei *{pater familias*), însă arheologii preferă – dintr-un motiv nu foarte convingător, din câte înţeleg eu – să-l numească *genius>* adică „spiritul păzitor" al stăpânului casei. Diferenţa probabil că nici nu prea contează. Pentru că, indiferent de cine ar fi, le aduce ofrande larilor. De-desubt se răsuceşte un şarpe splendid – simbol al prosperităţii, fertilităţii şi protecţiei casei (cel puţin, aşa spune, de obicei, povestea).

În multe cazuri, statuetele de zei şi zeiţe stăteau pe pervazul sau poliţa cu care era prevăzut orice *lararium.* Uneori, acestea îi înfăţişează chiar pe lari, dar panoplia divinităţilor descoperite în această ipostază este mult mai vastă – şi ne îngăduie să ne facem o idee despre posibilii favoriţi divini ai pompeienilor (sau, cel puţin, ai celor suficient de bogaţi cât să-şi permită să aibă statuete, majoritatea din bronz). După lari, Mercur este personajul divin cel mai larg răspândit, urmat îndeaproape de zeii egipteni (la care vom privi mai îndeaproape în ultima secţiune a capitolului de faţă), apoi de Venus, Minerva, Iupiter şi Hercule, în această ordine.

Marea întrebare este: ce ritual – dacă exista vreunul – se desfăşura la un altar de felul acesta? Stim că se aduceau ofrande la altarele de la răs-

pântii pentru simplul motiv că, la cel puţin unul dintre ele, au fost descoperite urme de cenuşă, plus rămăşiţe arse de animale. E de presupus că acestea li se datorau „înainte-stătătorilor" şi „auxiliarilor" ale căror nume sunt înregistrate în câteva răbojuri găsite în apropiere. În ceea ce priveşte locuinţele particulare, ideea vehiculată de regulă este că toată casa lărgită – proprietarii, sclavii şi ceilalţi atârnători – se adunau în mod regulat în faţa

lararium-ului, în timp ce *pater familias* le aducea zeilor ofrande.

Pare puţin probabil să se fi întâmplat aşa ceva. Nu numai că sună exagerat de asemănător cu obiceiul victorian al rugăciunilor de familie, dar, în anumite cazuri, altarul se afla într-o cameră atât de înghesuită, încât ar fi fost cu neputinţă să fie reuniţi în jurul său, deodată, prea mulţi dintre membrii gospodăriei. Oricum, ceva cam în acest sens pare să figureze într-o pictură ieşită din comun, descoperită într-una dintre casele mici, lângă *lararium (v.* Ilustraţia 108).

108. O comunitate de credincioşi. E greu de spus cu certitudine ce fel de ritualuri de ordin religios aveau loc într-o casă pompeiană. Această pictură degradată pare a sugera o formă oarecare de practicare în comun a credinţei – pentru că, alături de o figură de mari dimensiuni a unui Iar, se vede un grup de oameni, tineri şi bătrâni deopotrivă, adunaţi în jurul unui altar.

încadrat de doi lari gigantici, un *pater familias* aduce o ofrandă la un altar. Nu este o sacrificare de animal reală, deşi apare şi un cântăreţ din flaut, exact ca în scena cu sacrificiul din For. Chiar în spatele capului familiei, stă nevasta lui; în partea dreaptă, vedem alţi treisprezece oameni, cu toţii – mai puţin băieţelul din faţă – exact în aceeaşi poziţie, cu mâna dreaptă dusă la piept. Şi aici

există anumite pericole în a citi această imagine într-un sens prea literal. Cu siguranţă că tot grupul n-ar fi încăput în camera minusculă în care a fost descoperită pictura. Şi-atunci trebuie văzută în ea o aluzie la un soi de ritual de *lararium*, la care asistau membrii casei lărgite, în general – şi la postura formalizată pe care toţi cei de faţă se cuvenea s-o adopte în timpul desfăşurării acestuia, echivalentul roman al „împreunării mâinilor” la rugăciune.

Ca şi în cazul procesiunilor, dificultatea reconstituirii vieţii religioase casnice constă în faptul că asemenea ritualuri au lăsat foarte rar vreo urmă arheologică, alta decât supravieţuirea, şi aceea norocoasă, a unei mâini de cenuşă. Putem doar sporadic să detectăm vreo acţiune religioasă în rămăşiţele găsite pe podele. În spatele uneia dintre case, săpătorii au descoperit o groapă umplută cu moloz şi, deasupra, o ţiglă pe care scria: *FULGUR* („fulger”). Să fi fost vorba despre un proces de îmbunare a zeilor după vreo furtună cu fulgere şi trăsnete? În recentele excavaţii de la Casa şi Cârciuma lui Amarantus, au fost găsite în podea alte gropi ciudate, care datau atât din perioada romană, cât şi din cea preromană. Cele de mai târziu conţineau oase de oaie şi de cocoş, alături de smochine şi de seminţe de pin calcinate. În cele mai timpurii se aflau, de pildă, un purcel nou-născut, nişte cereale, fructe întregi, precum şi smochine şi sâmburi de struguri. Săpătorii au văzut în toate acestea dovezile unor sacrificii (unele dintre oasele de purcel erau arse, iar urmele de cuţit sugerau că o parte din el fusese mâncată), însoţite de ofrandele care constau din fructe întregi şi cereale, rămăşiţele acestora fiind apoi arse în mod ritualic. Cu alte cuvinte, ar putea fi vorba despre nişte dovezi foarte rare ale unui oarecare ritual casnic – dacă nu cumva, bineînţeles, avem de-a face cu vreunul dintre acele cazuri în care, vorba unui banc vechi, „religia” devine o explicaţie bună la toate pentru nişte obiceiuri stranii, cărora nu le putem găsi, la prima vedere, niciun sens.

Politică şi religie: împăraţi, acoliţi şi preoţi

Religia romană se constituia într-un sistem flexibil şi expandabil. Zeităţi noi erau importate întruna din ţări străine. Ba chiar se poate face o frumoasă paralelă între felul în care erau introduşi foştii sclavi în corpul cetăţenesc roman şi felul în care erau introduse noi divinităţi în panteonul roman. Dar zeităţi noi puteau fi recrutate şi dintre oamenii altminteri muritori: graniţele dintre fiinţele umane şi cele divine puteau fi trecute, în anumite condiţii. Potrivit mitologiei romane, atât Hercule, cât şi Esculap se născuseră muritori. Dar lucrurile nu se limitau la mitologie – mulţi împăraţi romani au devenit zei.

Procesul era unul complicat şi lua diferite forme, în diferite părţi ale lumii romane, în diferite epoci şi în diferite circumstanţe. Uneori, Senatul roman îl declara oficial zeu pe câte un împărat, la „moartea" sa, şi-i atribuia un templu şi nişte preoţi. în unele provincii, venerarea de tip religios a împăratului încă din timpul vieţii sale era principala modalitate prin care se manifesta loialitatea faţă de Roma. Uneori, împăratul era doar asemuit unui zeu – i se confereau onoruri „egale" cu cele rezervate zeilor, dar nu chiar identice. Nimic din toate acestea nu era chiar atât de frust (ori de stupid) cum sună adeseori descrierile. La Roma, diviziunea dintre oameni şi zei era văzută, esenţialmente, în termeni de putere. Aproape inevitabil, se purta o dezbatere în privinţa locului precis care i se cuvenea, în tot spectrul puterii, fiecărui conducător unic şi atotputernic al lumii romane, de la un moment dat încolo. Sau, pentru a pune altfel problema: dacă zeii puteau fi trataţi cam ca nişte *duoviri* supradimensionaţi, atunci împăratul, ale cărui puteri erau infinit mai mari, putea – sau trebuia – să fie tratat ca un zeu. Mai simplu spus, puterea divină sau cvasidivină era o modalitate prin care putea fi înţeleasă şi reprezentată autocraţia umană.

împăraţii şi membrii elitei romane puteau exploata pe tot felul de căi acest aspect religios al puterii imperiale. Pe lângă faptul de a fi descoperit în „cultul imperial" – cum i se spune frecvent în ziua de astăzi – un mijloc util de

canalizare a loialităţii comunităţilor provinciale, cel dintâi împărat, Augustus, nu a scăpat ocazia de a se infiltra în organizaţiile religioase de cartier din Roma. Venerarea tradiţională a „larilor de la răspântii" a fost redirecţionată către „larii împăratului", ca un exerciţiu de promovare a loialităţii sclavilor şi a foştilor sclavi – care formau majoritatea participanţilor la cultele acestea cu caracter local – faţă de persoana împăratului. Dar exista şi o anume măsură a reflecţiei sarcastice şi comice în privinţa noţiunii că împăratul ar fi fost un zeu. O satiră la adresa bătrânului Claudiu, ajuns neputincios, care se chinuia să-şi ia locul cuvenit în ceruri (aşa-numita *Apocolocyntosis* – un fel de „apos- cleroză", în loc de „apoteoză"), atribuită filozofului Seneca, este una dintre cele mai amuzante mostre de literatură latină care a supravieţuit pe această temă. Despre împăratul Vespasian se spune c-ar fi făcut o glumă pe seama lui însuşi, pe patul de moarte: „Vai de mine – ar fi spus el –, simt că devin zeu".

Ce impact avea, oare, divinitatea împăratului asupra unui oraş ca Pompeii? Ca şi la Roma, cultul împăratului se strecura (sau era împins) într-o serie de manifestări religioase tradiţionale. Conjugarea Fortunei cu puterea împăratului în templul lui Marcus Tullius este un caz tipic pentru această situaţie. La Pompeii, nu avem probe directe că, la fel ca la Roma, cultele de la răspântii ar fi căpătat o conotaţie imperială. Dar o serie de inscripţii revelatoare demonstrează că alte divinităţi tradiţionale au fost date într-un final deoparte, pentru a-i face loc împăratului. Undeva pe teritoriul oraşului – nu se ştie unde anume –, trebuie să fi existat un altar al zeului Mercur şi al mamei sale, Maia. Din toată religia lor, n-au mai rămas decât o serie de plăci comemorative care menţionau, cu o datare precisă, consacrările făcute de oficialităţile cultului, care erau, într-o proporţie covârşitoare, sclavi şi foşti sclavi. Pe cele mai timpurii dintre acestea sunt înregistrate doar dedicaţiile făcute lui Mercur şi Maiei (sau menţionaţi acoliţii acestora). Apoi, celor două zeităţi li se alătură împăratul: ‚Acoliţii lui Augustus, ai lui Mercur şi ai Maiei".

După anul 2 î.e.n., Augustus rămâne unicul menţionat. În toate consacrările de mai târziu, perechea originară de zeităţi nu mai este pomenită.

Existau însă şi elemente imperiale cu totul noi introduse în religia de la nivel local, inclusiv noi preoţi. Aşa cum am arătat deja, cei mai importanţi preoţi din oraş erau recrutaţi din rândurile elitei, oficialităţi publice care se ocupau cu treburile religioase ale statului – putem bănui că uneori oficiau sacrificiile, alteori sfătuiau consiliul în privinţa deciziilor şi acţiunilor de ordin religios. Puteau fi repartizaţi unui zeu anume, dacă judecăm după o referinţă care menţiona un „preot al lui Marte”. Alţii, de la instaurarea coloniei, făceau parte din ceea ce s-ar fi putut numi „comitete” preoţeşti, constituite după modelul care funcţiona şi la Roma. Îi cunoaştem pe *auguri*, care, printre alte lucruri şi după model roman, se ocupau cu descifrarea semnelor trimise de zei. Existau apoi *pontífices*, chemaţi să ofere sfaturi pe teme care ţineau de legea religioasă, de calendar şi de regulile de înmormântare. De data aceasta, şi femeile aveau un rol formalizat. Existau preotese publice ale zeiţelor Venus şi Ceres. Eumachia cea bogată era o asemenea „preoteasă publică”; o alta era Mamia. Nu ştim cu precizie ce îndatoriri le reveneau pe plan religios. Rămâne oarecum îndoielnic dacă femeile romane aveau voie să oficieze sacrificii propriu-zise. Un lucru e sigur, în tot cazul – că dispuneau de mari sume de bani şi sponsorizau lucrări publice. Aşa cum am văzut din- tr-o inscripţie păstrată fragmentar, se înţelege că marile construcţii din For ale Eumachiei se învecinau cu altele, finanţate de Mamia.

Acestui repertoriu i s-a adăugat o preoţie a împăratului domnitor, deţinută de unii dintre cei mai de vază cetăţeni, printre care şi Marcus Holconius Rufus. îndatoririle acestora includeau, probabil, oficierea de sacrificii cu prilejurile şi pentru aniversările imperiale majore. Dar e foarte plauzibil ca simplul fapt de a fi deţinut preoţia împăratului să fi reprezentat un culoar rapid pentru cei care se doreau remarcaţi de ierarhia imperială din capitală.

Cu mult mai jos faţă de nivelul acestora, chiar dacă îndeplineau multe alte funcţii administrative la nivel orăşenesc, se aflau aşa-numiţii *Augustales*, care, aşa cum le sugerează şi denumirea, trebuie să fi avut anumite responsabilităţi întru glorificarea împăratului.

S-au construit, de asemenea, temple şi altare noi. La fel ca Templul Fortunei Augusta, la capătul de est al Forului era o clădire dedicată cultului imperial. Din templul acesta provine altarul cu scena sacrificială. Şi, de fapt, altarul în sine este cel care dezvăluie legătura cu împăratul Augustus: modelul de pe spatele său înfăţişează două dintre onorurile (cununa din frunze de stejar şi laurii) atribuite lui Augustus de către Senat în anul 29 î.e.n.; iar chipul celui care oficiază sacrificiul prezintă o asemănare mai mult decât pasageră cu împăratul însuşi. Probabil că aici îşi desfăşurau preoţii cultului imperial sacrificiile destinate preamăririi zeului celui viu de la Roma.

Impresia generală, prin urmare, este că împăratul devenea o parte din ce în ce mai influentă a lumii religioase de la Pompeii. Dar poate nu o parte chiar atât de importantă cum au pretins unii savanţi moderni. Era predictibil că, pe măsură ce deveneau tot mai mult interesaţi de cultul imperial roman, istoricii şi arheologii îi descopereau acestuia urmele concrete la fiecare pas. Mai simplu spus, oamenii au tendinţa de a găsi exact ceea ce caută. La Pompeii, entuziasmul acesta s-a combinat cu lipsa prea multor probe despre scopul real pe care-l vor fi avut câteva dintre clădirile de la capătul de est al Forului, pentru a încuraja mişcarea de atribuire a cel puţin trei clădiri – sau porţiuni de clădiri – cultului religios al împăratului.

Pe lângă templul cu altarul, mai era clădirea vecină, adeseori etichetată, fără niciun fel de probe, drept „clădire a cultului imperial” (deşi nu mi se pare câtuşi de puţin mai bună contrasugestia c-ar fi fost, de fapt, o bibliotecă). Apoi, în spatele presupusei pieţe (*macellum*), ar fi trebuit să existe încă un altar dedicat împăratului. Această idee se bazează în mare măsură pe descoperirea, la începutul

secolului XIX, a unui braţ de marmură care ţinea în mână un glob (o reprezentare imperială, poate?) şi a unei perechi de statui pe care unii le-au identificat ca membri ai familiei imperiale – deşi alţii (fiindcă este atât de dificil să atribui nişte nume unor feţe) au văzut în ele reprezentările a doi potentaţi locali. Şi, de parcă n-ar fi fost îndeajuns, unii savanţi plini de imaginaţie au susţinut că blocul de beton din centrul acelei *piazza* fusese, de fapt, baza unui altar de mari dimensiuni, dedicat împăratului.

Dacă toate acestea s-ar adeveri, Forul de la Pompeii din anul 79 e.n. n-ar putea fi descris altfel decât ca un monument înălţat loialităţii dinastice şi politice, la o scară care ar fi produs impresie chiar şi în faţa celor mai intransigente regimuri monopartite din lumea modernă. Din fericire, nu există practic nicio fărâmă de dovadă în acest sens.

Puternica Isis

Existau creştini la Pompeii? Nu este imposibil să fi fost, dacă discutăm despre anul 79 e.n. Dar nu există, în schimb, nicio dovadă fermă a prezenţei lor, poate cu excepţia unui exemplu de joc de cuvinte comun în limba latină. E vorba despre una dintre acele expresii deştepte, dar aproape lipsite de sens, care se citeşte identic şi înainte, şi înapoi. Se dovedeşte a fi, de asemenea, o anagramă (aproape) perfectă a sintagmei *Pater noster* („Tatăl nostru”), scrisă de două ori, consecutiv, plus două ocurenţe ale literelor A şi O (precum în expresia creştină „Alfa şi Omega”*). Câteva dintre exemplele de mai târziu ale aceluiaşi joc de cuvinte par să aibă, într-adevăr, conotaţii creştine. Se poate să fi avut şi aceasta... sau nu. Inscripţia de tip *graffito* în cărbune, despre care se spune c-ar fi cuprins şi cuvântul *Christiani*, doar că s-a şters aproape instantaneu, aproape cert era o mostră de imaginaţie

* Alfa şi omega sunt prima şi ultima literă ale alfabetului grecesc. în *Apocalipsa Sfântului Ioan Teologul,* ultima carte a *Noului Testament,* Dumnezeu afirmă: „Eu sunt Alfa şi Omega...”, sau, altfel spus, începutul şi sfârşitul.

pioasă. Mai solide sunt probele existenţei evreilor. Nu a fost, evident, excavată vreo sinagogă. Dar au ieşit la iveală cel puţin o inscripţie în ebraică, mai multe posibile referinţe la biblia iudaică, inclusiv celebra menţiune a Sodomei şi Gomorei, şi o mulţime de nume posibil evreieşti – plus, bineînţeles, acel *garum* cuşer.

Existau, cu toate acestea, şi alte opţiuni religioase pentru locuitorii din Pompeii, dincolo de tradiţiile pe care le-am analizat deja. încă din secolul II î.e.n. erau practicate, în Italia, religii care ofereau o experienţă religioasă cu totul diferită. Acestea presupuneau adeseori iniţiere şi genul de implicare emoţională care nu reprezenta un element crucial în religia tradiţională. De multe ori, îi tentau pe iniţiaţi cu promisiunea vieţii de după moarte. Aceasta nu era nici ea o chestiune de mare importanţă în sistemele religioase tradiţionale, în care morţii se bucurau de o anumită prelungire iluzorie a existenţei şi aveau şanse chiar să primească ofrande la morminte, din partea unor descendenţi pioşi – dar cu siguranţă nu era vorba despre o existenţă îndeosebi de dezirabilă. Religiile acestea erau, de regulă, oficiate de preoţi, absolut ocazional de preotese, şi ei, şi ele fiind angajaţi mai mult sau mai puţin cu normă întreagă, având un rol pastoral de jucat faţă de adepţii religiei respective şi – spre deosebire de aşa-numiţii *augures* şi *pontifices* de la Pompeii – ducând nişte vieţi religioase cu totul speciale. Puteau, de exemplu, să poarte anumite haine distinctive ori capetele rase. Adeseori, îşi aveau originile în ţări îndepărtate sau, cel puţin, se autodefineau prin simboluri străine recognoscibile.

Aceste religii s-au dovedit foarte uşor denaturabile şi lăudabile. Nu erau nişte precursoare directe ale creştinismului. Nici nu s-au ridicat în- tr-o totală opoziţie cu formele religioase tradiţionale, ţintind să furnizeze satisfacţia emoţională şi spirituală pe care Iupiter, Apollo şi ceilalţi zei nu mai erau capabili s-o ofere. Nici nu erau practicate în mod predominant de femei, de săraci, de sclavi sau de alte grupuri dezavantajate, atrase de promisiunea unei vieţi de apoi binecuvântate, care să

compenseze condiţiile mizerabile ale vieţii prezente. Făceau parte şi ele, în foarte mare măsură, din politeismul roman, nu se situau în afara lui, deşi se dovedeau a fi într-o relaţie schimbătoare şi uneori stânjenitoare cu autorităţile statului roman. De exemplu, cultele lui Bacchus (ori Dionysos) şi Cibela, divinitatea orientală supranumită „Mama cea Mare", erau cunoscute şi într-o versiune civică, şi într-una mai degrabă mistică. Religia lui Bacchus, mistică şi iniţiatică, fusese restricţionată drastic de autorităţile romane în anul 186 î.e.n., şi nu mai avea mult până să fie interzisă de-a binelea. Preoţii zeiţei egiptene Isis fuseseră alungaţi din Roma de mai multe ori, dar, mai târziu, cultul lui Isis obţinuse oficial recunoaştere şi sprijin din partea împăraţilor romani.

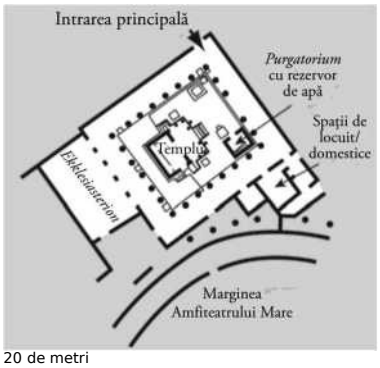
Câteva dintre aceste religii erau cunoscute la Pompeii, chiar dacă nu întru totul organizate. Am avut ocazia să menţionăm deja frescele din *Villa* Misterelor, care, chiar dacă au darul de a induce în eroare şi sunt aproape imposibil de decodificat pe deplin, în mod cert evocă anumite aspecte ale cultului lui Bacchus, care aduce revelaţii privitoare la obiecte secrete şi creează senzaţia unor încercări grele pe care trebuie să le suporte iniţiaţii. Într-o casă aflată destul de aproape de Amfiteatru, s-au găsit diverse obiecte legate de cultul zeităţii răsăritene Sabazius *(v.* Ilustraţia 109) – deşi rămâne o dilemă dacă respectiva casă era un altar al acelui zeu în adevăratul sens al cuvântului, aşa cum de multe ori s-a afirmat. Dar, dintre aceste alte religii, cea mai larg răspândită la Pompeii era, de departe, cultul zeiţei egiptene Isis (alături de alte divinităţi din această provincie romană).

109. Mâini de bronz, cum este aceasta descoperită la Pompeii, sunt asociate în mod curent cu zeul oriental Sabazius. Semnificaţia şi utilitatea ei rămân incerte, dar este împodobită cu simboluri ale cultului (de exemplu, conul de pin de la vârful degetului mare). O explicaţie ar fi că asemenea mâini erau înfipte în pari şi, posibil, purtate în timpul procesiunilor.

Isis era înfăţişată în multe ipostaze, de la cea de protectoare a navigatorilor până la cea de mamă a tuturor zeilor. Dar un element crucial din mitologia creată în jurul ei consta în readucerea la viaţă a soţului ei, Osiris, care fusese ucis şi rupt în bucăţi de fratele său, Set. Isis i-a reconstituit corpul, ba chiar a mers până acolo încât s-a lăsat însărcinată de el cu fiul lor Horus. Povestea şi cultul ei ofereau speranţă la viaţa de după moarte. Parţial, apetenţa credincioşilor romani faţă de religia ei reiese din romanul *Măgarul de aur*, scris de Apuleius în secolul II e.n. Acolo, după o serie de aventuri terifiante, naratorul, pe nume Lucius, ajunge, în cele din urmă, să fie iniţiat în cultul lui Isis. El descrie începutul acestui proces: baia rituală, abstinenţa (de la carne şi vin), darurile venite din partea unor alţi credincioşi, înveşmântarea în albituri noi. Dar, de bună seamă, nu dezvăluie şi secretul suprem: „Te vei întreba, poate, cititorule atent şi neliniştit, ce s-a spus şi ce s-a făcut apoi. Ţi-aş spune, dac-aş putea; sigur ai afla, dacă ţi s-ar putea spune. Dar limba mea şi urechile tale ar fi pedepsite în egală măsură pentru o asemenea curiozitate nesocotită”. Şi totuşi, merge mai departe şi lasă de înţeles, destul de clar, că principala

promisiune a religiei respective era victoria asupra morţii: „După ce am ajuns la pragul de unde începea moartea [...] prin toate elementele am fost purtat şi adus înapoi”.

Figura 21 —Templul zeiţei Isis. Acesta includea, spre deosebire de cultele civice tradiţionale de la Pompeii, un spaţiu pentru o comunitate de credincioşi, plus, posibil, spaţii de locuit pentru preoţi.



Templul zeiţei Isis de la Pompeii este una dintre clădirile cel mai bine conservate şi mai puţin jefuite din oraş *(u* Figura 21). înghesuit într-un sit minuscul, în imediata proximitate a Teatrului Mare, care-l şi domină copios, acesta fusese complet reconstruit foarte recent şi se afla într-o stare de funcţionare deplină în anul 79 e.n. Era bine ascuns vederii din stradă cu ajutorul unui perete înalt, care juca rol de paravan, străpuns numai de o singură uşă mare de lemn, care constituia intrarea principală, cu doar două trepte în faţă. Din toate acestea, săpătorii din secolul XVIII au scos la iveală suficiente rămăşiţe pentru a trage concluzia că uşa respectivă era făcută din trei părţi. Numai prin secţiunea ei centrală se intra zilnic; e de presupus că uşa întreagă era deschisă larg la ocaziile sărbătoreşti.

Uşa se deschidea către o curte interioară înconjurată de o colonadă *(v.* Ilustraţia 110). în centrul acestei curţi se înălţa un mic templu, cu alte structuri în jurul său şi cu alte încăperi în care se intra din curte. Clădirea propriu-zisă a templului era construită din cărămidă şi piatră, cu pereţii exteriori pictaţi pe tencuială de ghips. Pereţii curţii erau acoperiţi de fresce. Practic, nu exista locşor lăsat nedecorat. De jur-împrejurul acestora şi într-o serie de nişe săpate în pereţii templului propriu-zis erau amplasate

statui. De îndată ne-am lovit aici de vechea problemă a etichetării şi reconstituirii. Arheologii au cercetat aceste rămăşiţe timp de secole, încercând să le potrivească descrierilor lăsate de scriitorii antici în legătură cu organizarea şi ritualurile cultului lui Isis şi să denumească diferitele părţi componente. Aşa, de exemplu, încăperea cea mare dinspre vest e

110. Micul Templu al zeiţei Isis încă mai captivează imaginaţia vizitatorilor moderni, aşa cum se întâmpla şi cu cei din secolul XVIII. Pentru că era pe deplin funcţional când s-a petrecut erupţia şi nu a fost jefuit în anii următori, ne oferă astăzi cea mai însufleţită imagine a ceea ce însemna un centru religios în oraş.

denumită, în mod obişnuit, cu termenul grecesc *ekklesiasterion* („sală de întrunire”) şi considerată a fi locul în care se întruneau iniţiaţii. Se prea poate să fi fost. Dar important este să vedem în ce fel se deosebeşte acest complex de templele civice tradiţionale din restul oraşului şi cum indică diversele decoraţiuni şi descoperiri din fiecare zonă diferitele funcţii îndeplinite.

Primul lucru care se cere subliniat este că nu era un templu deschis nici măcar vederii publicului larg şi că nu orice nou-venit era şi binevenit înăuntru. Cultul zeiţei Isis era o religie a iniţiaţilor. În al doilea rând, clădirea găzduia mai multe utilizări din partea congregaţiei religioase şi, poate, chiar un preot sau doi. Indiferent dacă sala de întrunire era, în- tr-adevăr, destinată reuniunilor membrilor cultului sau nu, existau alte locuri în incintă unde oamenii se puteau aduna şi deda unor activităţi comune. De asemenea, existau o sală mare de mese şi o bucătărie, plus alte spaţii, care puteau fi folosite pentru dormit. Aşa cum am văzut în alte locuri, iluminatul era o problemă. Cincizeci şi opt de lămpi de teracotă au fost descoperite

într-una dintre camerele-depozit din spate.

Funcţia precisă a unora dintre părţile componente e suficient de clară. Templul propriu-zis conţinea, la origini, statuile de cult ale celor două divinităţi, Isis şi Osiris. Acestea n-au fost găsite la locurile lor, pe podiumul din interior. Dar un cap de marmură, elegant, descoperit în aşa-numitul *ekklesiasterion*, alături de câteva extremităţi de marmură diferite (o mână stângă, un braţ drept cu tot cu mână, părţile din faţă a două picioare), pot foarte bine să fi aparţinut statuii de cult acrolitice din templu. Altarul principal era situat afară, în curte, iar vizavi de el se afla o mică structură pătrată care marca poziţia unui bazin prăbuşit. Indiferent dacă arheologii au dreptate când îl identifică drept un *purgatorium*, acesta evocă, mai mult ca sigur, accentul pus pe spălare şi curăţare, despre care ne informează discuţiile antice pe marginea ritualurilor lui Isis. Şi nu orice apă era potrivită. Cel puţin teoretic, iniţiaţii cultului lui Isis se îmbăiau în apă de Nil, special adusă din Egipt.

Până una-alta, orice s-ar fi întâmplat înăuntru, decoraţiunile din *ekklesiasterion* şi cele din camera de alături le diferenţiau pe acestea de celelalte încăperi ale templului. Erau câteva scene religioase tipic egiptene în decoraţiunile curţii, dar o mare parte din ele păreau să nu aibă prea mare importanţă pentru cultul care se desfăşura în templu sau pentru mitologia legată de Isis. Prin contrast, în ambele încăperi despre care am vorbit atmosfera era una evident egipteană. „Sala de întrunire” conţinea, la origini, cel puţin două picturi mitologice de mari dimensiuni. Una era o mostră perfectă a felului cum erau întâmpinaţi iniţiaţii cei noi – o înfăţişa pe eroina greacă Io, care cobora în zbor de la zeiţa Hera şi era salutată, la sosirea în Egipt, de însăşi Isis *(u* Planşa XVIII). Cealaltă încăpere conţinea picturi care înfăţişau simboluri ale lui Isis, pe zeiţă în persoană şi ritualurile ei. În plus faţă de cele cincizeci şi opt de lămpi, era ticsită cu diverse bucăţi de instalaţii religioase şi suveniruri egiptene, de la un mic sfinx până la un tripod de fier.

Impresia generală este una de talmeş-balmeş cultural. Portrete clasice standard (cum ar fi statuia de bronz a mimului Norbanus Sorex) şi sculpturi ale unor divinităţi tradiţionale, ca Venus, de exemplu, stau alături de antichităţi egiptene „reale”, precum o tăbliţă din secolul IV î.e.n., inscripţionată cu hieroglife – probabil menite să evoce un Egipt „autentic”. Vedem acelaşi amestec şi în reprezentarea cel mai bine păstrată a lui Isis din complex *{v.* Ilustraţia 111). Statuia respectivă a fost făcută în secolul I e.n., adoptând un stil de sculptură grecesc din urmă cu câteva secole. Nu e deloc o Isis egipteană, cu excepţia zornăitoarei pe care o ţine într-o mână, aşa-numitul *sistrum*, şi a crucii egiptene *ankh*, pe care o ducea în cealaltă mână. E greu de opus rezistenţă sentimentului că avem aici un cult care stabileşte o linie despărţitoare destul de clară între conexiunile sale civice italice şi „alteritatea” egipteană. Acelaşi mesaj îl transmiteau şi toate celelalte divinităţi egiptene, care împărţeau spaţiul în *lararium*-ul casei cu statuetele reprezentând lari, pe Hercule sau pe Mercur.

Aspectele tradiţionale implicate în cultul lui Isis sunt ilustrate perfect de inscripţia de deasupra intrării principale, care menţionează reconstrucţia: „Numerius Popidius Celsinus, fiul lui Popidius, a reconstruit din banii lui Templul lui Isis din temelii, după ce s-a prăbuşit la cutremur. În virtutea generozităţii sale, decurionii l-au cooptat în consiliul
orăşenesc, fără onorariu, desi avea numai sase ani”. Există si alte semne
ale generozităţii acestei familii faţă de templu. Tatăl lui Celsinus, „Numerius Popidius Ampliatus, tatăl” a donat o statuie a lui Bacchus. Numele lor apăreau şi în mozaic, în alb şi negru, alături de cel al Coreliei Celsa (probabil soţia, respectiv mama), pe podeaua din *ekklesiasterion.*

Aşa cum am văzut deja, se pare că Popidius cel vârstnic se folosea de reconstrucţia templului pentru a-şi lansa fiul de foarte tânăr în viaţa elitei politice pompeiene. Nu ştim sigur dacă Popidius Ampliatus era un fost sclav, drept care

se menţinea de bunăvoie în afara propăşirii politice la nivel orăşenesc, dar un bărbat cu acest nume apărea printre „acoliţii lui Augustus", preponderent sclavi sau foşti sclavi. De aceea, pare foarte plauzibil. Mai interesant însă este faptul că reconstrucţia Templului lui Isis intra la socoteală atât de uşor în jocul binefacerilor şi al semnelor de generozitate caracteristice pentru avansarea civică în Pompeii. Cultul zeiţei Isis poate foarte bine să fi fost unul iniţiatic, exotic şi straniu în anumite privinţe. Dar, în ultimă instanţă, era un cult public, pe teren public, la fel de plauzibil ca vehicul de ascensiune pe scara socială cum era şi cel al Fortunei Augusta. Isis era una dintre mai multele opţiuni religioase disponibile pentru locuitorii oraşului Pompeii.

În anii 1760, templul lui Isis a fost una dintre primele clădiri ale situ- lui excavate în întregime – o descoperire norocoasă, care a pus imediat stăpânire pe imaginaţia călătorilor europeni. Ce-i drept, câţiva înăcriţi l-au găsit dezamăgitor de mic. Celor mai mulţi însă, le-a oferit o dublă încântare – a însemnat, simultan, o privire aruncată înapoi în timp către două civilizaţii antice: cea egipteană şi cea romană. Exotic şi vag sinistru, cum era, i-a inspirat lui Mozart, care a vizitat ruinele de la Pompeii în 1769, anumite idei pentru *Flautulfermecat*. Cincizeci de ani mai târziu, i l-a sugerat lui Bulwer-Lytton pe ticălosul intrigant şi meschin din *Ultimele zile*... – egipteanul Arbaces, pe care l-a portretizat cu toate stereotipurile rasiale predictibile. Dar acelaşi templu a fost răspunzător şi pentru naşterea unor mituri încă şi mai puternice, pentru

111.0 frumoasă ilustrare pentru amalgamul cultural pe care-l reprezenta cultul zeiţei Isis la Pompeii, care prelua tradiţii egiptene, greceşti şi romane. Această pictură de secol XIX înfăţişează o statuie a zeiţei purtând simboluri egiptene. Dar ţinuta ei propriu-zisă aminteşte de un stil de sculptură evident grecesc.

că starea intactă în care a fost găsit – era aproape neatins – a contribuit la crearea mitului „nostru” legat de Pompeii – oraşul a cărui viaţă a fost întreruptă în plin avânt.

De fapt, ultimul sacrificiu încă mai ardea pe altar când piatra ponce a început să se prăvale din cer. Sau aşa s-a spus.

EPILOG ORAŞUL MORŢILOR

Cenuşa în cenuşă se întoarce

Vizitatorii timpurii ai ruinelor de la Pompeii pătrundeau în fosta cetate prin cimitirele ei. Acum ne cumpărăm biletele, hărţile, ghiduri şi sticlele de apă dintr-un modern „centru al vizitatorilor”, care poate fi, la fel de bine, poarta de intrare într-o gară aglomerată, nu neapărat într-un oraş îngropat. Predecesorii noştri din secolul XVIII urmau, de obicei, unul dintre drumurile antice de intrare în oraş, care erau străjuite, de-o parte şi de alta, de monumente impunătoare şi tulburătoare dedicate morţilor.

Romanii îşi păstrau morţii în afara oraşelor. Nu existau cimitire centrale, nici locuri de îngropăciune săteşti, care să-i aducă pe morţi în miezul lucrurilor. În schimb, şi aici, la Pompeii, ca şi la Roma, monumentele comemorative ale generaţiilor anterioare se înşirau în lungul drumurilor care intrau în si ieşeau din oras – dar în afara zidurilor. Călătorii antici pătrundeau în Pompeii trecând pe dinaintea reşedinţelor funebre, adesea impunătoare, ale celor care trăiseră cu decenii, poate chiar cu secole mai devreme. Pentru că, deşi incinerarea era practica funerară cea mai uzuală în zilele de glorie ale oraşului din sudul Italiei (cel puţin de la sosirea în zonă a coloniştilor romani, în prima jumătate a secolului I î.e.n.), nu înseamnă că edificarea unor monumente mortuare extravagante era descurajată în vreun fel. Mici urne care conţineau cenuşa morţilor erau adăpostite în sau lângă o largă panoplie de construcţii măreţe – sub formă

de altare, de tronuri sau de bănci elegante semicirculare (nişte locuri de odihnă foarte convenabile şi pentru cei vii), edificii pe mai multe niveluri şi statui ale celor dispăruţi.

Pentru turiştii de demult, această situaţie dădea tonul vizitei pe care o făceau la Pompeii. Găseau acolo un loc al tragediei omeneşti, un oraş al morţilor. Cavourile pe care le vedeau prima oară, când îşi începeau vizita (chiar dacă erau monumentele unora care, aproape sigur, muriseră liniştiţi în paturile lor), se constituiau într-un imbold la o reverie prelungită asupra vremelniciei existenţei omeneşti şi asupra caracterului inevitabil al morţii pentru toţi oamenii, de condiţie bună sau modestă. Ţărâna în ţărână se întoarce şi – mai potrivit, poate, la Pompeii – cenuşa, în cenuşă.

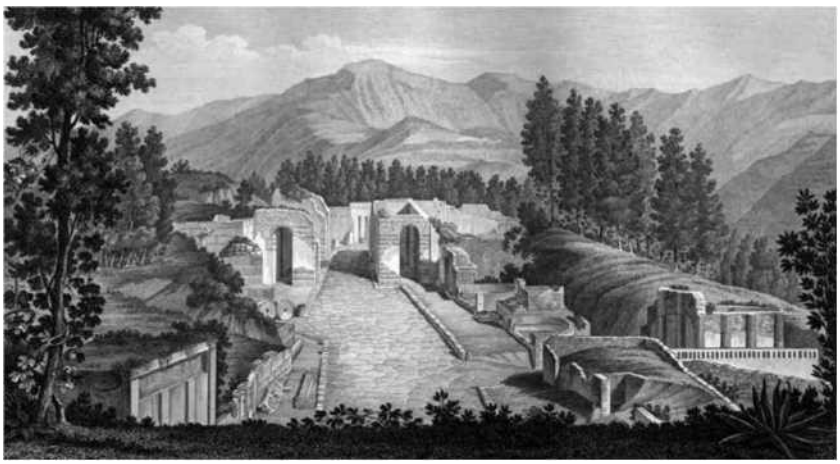
Dar, bineînţeles, moartea şi comemorarea ei numai egalitariste nu erau în antichitatea pompeiană. Monumentele funerare, şi ele, reflectau exact aceleaşi inegalităţi şi ierarhizări pe care le-am văzut în repetate rânduri şi circumstanţe în viaţa oraşului. Am punctat deja, în Introducere, ironia tragică a situaţiei acelui grupuscul de fugari ghinionişti care aveau, cu toţii la un loc, în jur de 500 de sesterţi şi au fost, până la urmă, doborâţi lângă mormântul lui Marcus Obellius Firmus, edil şi *duumvir*, a cărui înmormântare, numai ea, costase de zece ori mai mult. Cavoul său era unul tipic pentru modelele impunătoare, deşi nu era nici pe departe cel mai grozav: o incintă împrejmuită de un zid simplu, în care era îngropată singura urnă, având o ţeavă de teracotă instalată chiar lângă ea, ca să se scurgă pe-acolo eventualele ofrande aduse decedatului de urmaşii săi. Cu excepţia cazului în care se lăsau convinşi de pretenţiile mai optimiste ale unora dintre mai noile religii, majoritatea romanilor aveau, pare-se, o imagine mai degrabă nedesluşită şi sumbră despre ce se întâmpla după moarte. Chiar şi aşa, după cum se vede aici, uneori se străduiau să-i furnizeze anumite mijloace de subzistenţă strămoşului lor – cu toate că nu putem şti de câte ori era folosită acea conductă de scurgere.

Alţi membri ai elitei pompeiene, bărbaţi şi femei deopotrivă, erau comemoraţi cu monumente mai ţipătoare decât Obellius Firmus. Cert este că mormânt mai mare decât al preotesei Eumachia nu s-a descoperit deocamdată, şi că acesta domină drumul de la înălţimea propriei terase, incluzând o sculptură de marmură cu amazoane (femeile-războinice mitice – o reflecţie posacă asupra sexului femeii, după cum trebuie să pară în prezent), o zonă de şedere de mari dimensiuni şi locurile de veci în care odihnesc, pe lângă Eumachia însăşi, o parte dintre rudele şi atârnătorii ei.

Pe unele monumente asemănătoare, onorurile sau binefacerile de care se bucurase decedatul erau înfăţişate şi în imagini, nu doar în cuvinte. Am arătat deja *(v.* Ilustraţia 72) un *bisellium* – sau jilţ de onoare – cioplit cu migală pe mormântul unui *Augustalis* pe nume Caius Calventius Quietus – o afirmare a statutului, la fel de mândră ca oricare alta lăsată de cei mai bogaţi latifundiari aristocraţi. Altele poartă sculpturi sau picturi înfăţişând competiţii cu gladiatori, probabil menite să le evoce pe cele finanţate în timpul vieţii de cel înmormântat acolo.

Multe dintre aceste monumente au sfârşit prin a fi acoperite d*zgraffiti* de felul celor obişnuite, populare, sau de anunţuri publice despre jocuri şi spectacole. Pereţii lor simpli trebuie să fi oferit spaţii numai bune pentru mesaje şi reclame, într-o poziţie vizibilă, pe marginea drumului. Dar e greu să nu suspectezi că exista şi un element care funcţiona după principiul „să le-o tragem şi noi lor”: câtă satisfacţie căpătai măscărind aceste monumente agresive, care comemorau bogăţia, puterea şi privilegiile!

E de la sine înţeles că reprezentanţii mai săraci ai societăţii pompeiene nu aveau parte de locuri de veci atât de luxoase – cu excepţia cazului în care erau sclavi si foşti sclavi suficient de norocoşi cât să li se ofere un spaţiu de odihnă veşnică în interiorul monumentelor stăpânilor sau foştilor stăpâni. În privinţa celorlalţi, unii probabil că-şi permiteau o mică parte dintr-un mare loc de veci comun. Altora, cenuşa le ajungea în câte



112. Drumul cu morminte. Această gravură surprinde peisajul din preajma oraşului pe care-l vedeau vizitatorii timpurii. Pătrunzând în oraş prin Poarta Herculaneum, ajungeau faţă-n faţă cu monumentele ridicate pentru a-i cinsti pe morţi. În partea dreaptă, abia vizibilă, este banca semicirculară care forma baza memorialului ridicat în onoarea preotesei Mamia – celebrată de Goethe în relatarea pe care o face vizitei sale la Pompeii.

un recipient ieftin, vârât direct în pământ, în câte un loc marcat cu o piatră simplă. Pentru cei aflaţi la baza piramidei sociale, chiar şi asta se putea dovedi prea mult: la Pompeii, ca şi în alte părţi ale lumii romane, cadavrele lor erau, mai mult ca sigur, azvârlite la întâmplare sau arse fără pic de ceremonie, fără nicio slujbă funerară, fără nici un semn la căpătâi.

Certurile de dincolo de mormânt

Nu numai inegalităţile vieţii pompeiene îşi lăsau amprenta imposibil de şters în cimitirele din afara oraşului. Se întâmpla, uneori, ca disputele şi certurile din oraşul viu să se prelungească până dincolo de mormânt. De fapt, una dintre cele mai însufleţite reprezentări ale realităţilor dure din societatea antică, o poveste tragică de prietenie încheiată şi pierdută, provine de la un mormânt vast din apropierea Porţii Nuceriene, amplasat în apropierea monumentului Eumachiei. E vorba despre memorialul unui fost sclav, Publius Vesonius Phileros, care-l construise cu mult timp înainte, din timpul vieţii, pentru el însuşi şi pentru alţi doi cu care să-l împartă. Este o frumoasă ilustrare a fluidităţii relaţiilor şi ataşamentelor, care străpunge toate ierarhiile formale din societatea pompeiană, pentru că Phileros a construit un mormânt care să adăpostească şi rămăşiţele pământeşti ale stăpânei sale din trecut, o femeie pe nume Vesonia, şi ale

113. Mormântul lui Publius Vesonius Phileros şi al foştilor săi prieteni. Circumstanţele rămân misterioase, dar, după ce a fost comandat acest monument funerar, cei doi bărbaţi s-au

certat şi au sfârşit prin a declanşa un litigiu (aşa cum lămureşte placa fixată mai târziu pe faţadă). Ceea ce urma să fie un monument care să rememoreze prietenia s-a transformat într-un memorial vechi de două mii de ani al unei dihonii.

unui „prieten” al său, un anume Marcus Orfellius Faustus, născut liber. Statui în mărime naturală ale celor trei – din păcate, lipsite de capete – încă îi mai domină pe trecători dintr-o nişă situată la nivelul etajului întâi al faţadei.

Phileros a făcut două ajustări ale monumentului după ce acesta fusese terminat. Probabil că devenise *Augustalis* mai târziu în viaţă şi era suficient de mândru de statutul respectiv cât să adauge cuvântul pe placa deja inscripţionată cu numele acelui trio. Nu rămăsese prea mult spaţiu, motiv pentru care *Augustalis* e scris cu litere mai mici. A doua ajustare a constat în adăugarea unei plăci suplimentare, prin care explica faptul că se certase între timp cu Faustus, prietenul său de altădată. Iată mesajul inscripţionat pe această a doua placă:

> „Străine, opreşte-te o clipă, dacă nu-i prea mare deranjul, şi învaţă de ce să te fereşti. Omul acesta, despre care am sperat că era prietenul meu, a venit cu acuzatori împotriva mea şi mi-a intentat un proces la tribunal. Graţie zeilor şi nevinovăţiei mele, am fost scutit de toate aceste necazuri. Nici zeii căminului, nici zeii cei de dedesubt să nu-l primească pe omul care a minţit în legătură cu afacerile noastre.”

Circumstanţele rămân greu de descâlcit. De ce, de pildă, să adauge această inscripţie suplimentară, în loc să şteargă numele celuilalt de pe placa iniţială şi să-i dea la o parte statuia? Şi putem fi noi siguri că autorul celei de-a doua plăci era însuşi Phileros? Nu e posibil, oare, ca partea vătămată să nu fi fost Phileros, ci chiar Faustus, care să fi adăugat a doua placă pe monumentul construit de fostul său prieten? Totuşi, indiferent de amănuntele concrete, este o rară poveste a unei prietenii între doi pompeieni oarecare – sfârşită nu numai cu acuzaţii reciproce, dar şi cu procese în tribunalele locale.

Până şi monumentele comemorative ale morţilor pot prezenta într-o lumină preţioasă viaţa unui oraş roman.

O VIZITĂ

O vizită la Pompeii nu este aproape niciodată dezamăgitoare. Trei sunt materialele cu care trebuie să te înarmezi neapărat: o hartă a sitului (se poate obţine una de la intrarea principală de la Poarta Maritimă), o sticlă cu apă (una mică e suficientă, pentru că poate fi reumplută la oricare dintre multele fântâni) şi o pereche de sandale sau de pantofi comozi (pentru că străzile sunt dure şi se pot dovedi adevărate capcane ale morţii pentru orice formă de toc înalt).

Există trei intrări în sit pentru public. Ruta cea mai convenabilă este să vii cu trenul pe linia locală *Circumvesuviana*, care duce de la Napoli la Sorrento, să cobori la staţia *Pompei scavi – Villa dei Misteri.* Pătrunzi în sit pe la intrarea principală, prin manşonul de vânzători de ghiduri şi suveniruri. Nu uita să iei la tine un act de identitate cu fotografie (paşaport, permis de conducere sau carnet de student *bona fide*), pentru a putea beneficia de intrare gratuită sau cu tarif redus în sit. Şi verifică orele de întoarcere a trenurilor când ajungi. Acestea circulă regulat, dar (deşi există un bar italian tradiţional, chiar decent, al gării), chiar şi o jumătate de oră de aşteptare ajunge să pară cu mult mai lungă după ce ai încheiat o zi de vizitare a sitului.

Se poate pătrunde în sit şi pe la Amfiteatru sau pe la *Piazza* Esedra, aflată între Amfiteatru şi Poarta Maritimă. Pentru aceste alte intrări însă, ar trebui să călătoreşti pe o altă ramificaţie a căii ferate *Circumvesuviana* (care duce la Poggiomario) şi să cobori la *Pompei santuario* sau să utilizezi calea ferată naţională principală (FS – *Ferrovie dello Stato)* pe direcţia nord-sud, coborând la staţia *Pompei.* Afară de cazul în care ai motive serioase de a opta pentru celelalte căi de ajungere la sit, cea pe la *Pompei scavi* este opţiunea cea mai bună – şi are şi cea mai bună librărie.

Poţi să părăseşti situl (dar nu să intri, nici să reintri) pe la *Villa* Misterelor (vezi mai jos, nr. 10).

Există un restaurant-bar mare, cu autoservire, lângă For,

unde se găsesc singurele toalete din zona centrală a sitului – sunt gratuite, dar vei fi mult mai bine primit dacă laşi 50 de eurocenţi).

Partea cea mai plăcută a oricărei vizite este să te plimbi, pur şi simplu, pe străzile oraşului. Nu petrece – şi nu te încinge – prea mult timp în For, la care ajungi imediat după ce intri pe Poarta Maritimă – te aşteaptă lucruri mai interesante. Un plan excelent este să mergi pe *Via deUAbbondanza>* privind cu atenţie faţadele, localurile, prăvăliile şi să iei act de caracterul schimbător al străzii pe măsură ce o parcurgi pe toată lungimea. Ţine-ţi ochii larg deschişi, ca să nu treci cu vederea măsurile de raţionalizare a traficului, modalităţile în care este blocată curgerea apei, găurile din marginea trotuarului, de care se legau animalele etc. În plus, intră în orice casă pe care o găseşti deschisă. De asemenea, profită şi ia-o pe orice străduţă lăturalnică pe care poţi scăpa de fluxul vizitatorilor. În plus, oricât de clişeistic ar suna, imaginează-ţi că te-ai întors în timp şi esti în secolul I e.n.

Administraţia sitului este slab finanţată, iar asta înseamnă că unele dintre clădirile pe care vei dori să le vizitezi vor fi închise. Câteva dintre ele ar putea fi deschise prin intermediul unei pagini web (www.arethusa. net), ceea ce-ţi va permite să rezervi, contra cost, o vizită programată în avans într-o casă anume, care va fi deschisă pentru tine în mod special. (Această soluţie funcţionează de obicei, dar nu chiar întotdeauna.) Lista de mai jos cuprinde cele zece clădiri de prim rang, din punctul meu de vedere, care sunt deschise în mod regulat. Ar însemna că nu ţi-ai atins scopul vizitei dacă nu vezi măcar unele dintre acestea:

1. Casa Poetului Tragic. La Bulwar-Lytton, este casa lui Glaucus.
2. Casa lui Octavius Quartio. Are o grădină uimitoare, cu instalaţii acvatice şi un *triclinium* exterior.
3. Casa Venerei Marine. Priveşte-o pe zeiţa iubirii, cum stă tolănită.
4. Termele din Stabiae. Este locul cel mai potrivit,

pentru a-ţi face o idee despre ce presupunea o baie la romani.

5. Termele din For şi Termele Suburbane. Dacă te interesează băile, aici poţi face nişte comparaţii interesante cu Termele Stabiane – iar picturile erotice din Termele Suburbane merită din plin să fie văzute pentru ele însele.
6. Bordelul. Ieftin, dar...
7. Templul zeiţei Isis. Este cel mai bine păstrat, dintre toate templele din sit.
8. Amfiteatrul şi *palaestra* de alături. Totuşi, reţine că *este* cale lungă de la Poarta Maritimă până aici. Ar fi bine să te decizi dinainte dacă eşti în stare de un asemenea drum.
9. Piuăria lui Stephanus (pe latura sudică a *Viei dell'Abbondanza,* la 1.6.7.). Îţi vei putea face o idee convingătoare despre ce însemna un stabiliment comercial.
10. *Villa* Misterelor. Chiar dacă a fost retuşată, pictura de aici este peste măsură de impresionantă. Este o idee bună să mergi până la această *villa* din afara oraşului, ca ultim obiectiv al vizitei, după ce ai trecut de mormintele care flanchează drumul. După aceea, poţi să ieşi direct şi să te îndrepţi către gară.

După ce ai vizitat oraşul Pompeii, dacă ai timp, ar fi nimerit să încerci să ajungi şi în oraşul vecin, Herculaneum (aflat şi el pe linia de tren *Circumvesuviana*, la câteva minute de mers pe jos de la gara Ercolano). Aici, suprafaţa excavată este mult mai restrânsă decât cea de la Pompeii; în schimb, anumite materiale (în primul rând, lemnul) s-au păstrat mult mai bine – iar vizitatorii sunt mai puţini.

Multe dintre cele mai bune descoperiri din ambele situri sunt expuse – încă şi mai multe sunt depozitate sau retrase temporar şi nevizitabi- le – la Muzeul de Arheologie din centrul oraşului Napoli. Este uşor de ajuns la muzeu cu metroul, de la staţiile *Piazza* Cavour sau *Museo.* Este închis marţea, iar la ultima vizită pe care i-am făcut-o, avea doar o

cafenea mică şi prost aprovizionată, dar tot e mai bine decât nimic.

tă. Ceea ce urmează este, inevitabil, o selecţie. Scopul este acela de a furniza jaloane pentru cercetarea în mai mare profunzime a temelor principale din carte şi de a indica unde poate fi găsit materialul mai puţin accesibil pe marginea căruia discut. Unde s-a putut, am inclus lucrările mai uşor de găsit în traducere engleză, în schimb, uneori, pe cele mai bune – sau singurele – contribuţii în alte limbi.

Despre situl arheologic Pompeii există o bibliografie vastă şi poliglo

Generalităţi

5

Există mai multe manuale de arheologie şi cărţi de istorie despre Pompeii. Cu precădere utile sunt: J. Berry, *The Complete Pompeii {Studiu complet despre Pompeii* – Londra şi New York, 2007); F. Coarelli (editor), *Pompeii* (New York, 2002 – deşi traducerea după originalul italian este îngrozitoare); A.E. Cooley, *Pompeii* (Londra, 2003); J.J. Dobbins şi P.W. Foss (editori), *The World of Pompeii {Lumea oraşului Pompeii* – Londra şi New York, 2007); R. Ling, *Pompeii: History, Life*$_y$ *and Afterlife {Pompeii. Istorie*, *viaţă si viaţa de apoi* – Stroud, 2005); P. Zanker, *Pompeii: Public and Private Life {Pompeii. Viaţa publică si privată* – Cambridge [Massachusetts], 1998). Acestea furnizează şi alte informaţii pe temele despre care discut şi nu m-am referit în mod obişnuit la ele în bibliografia care urmează. Multe dintre documentele antice pe care le citez, indiferent dacă e vorba despre inscripţiile *graffiti* de pe ziduri sau despre relatarea lui Pliniu cel Tânăr în legătură cu erupţia, se găsesc în volumul

semnat de A.E. Cooley şi M.G.L. Cooley, *Pompeii: A Sourcebook {Culegere de texte despre Pompeii* — Londra şi New York, 2004) — deşi am oferit propria mea traducere din latină, uşor diferită de cea a soţilor Cooley. Mai departe, menţionez referinţe numai la documentele neincluse în această culegere de texte.

Cataloagele de expoziţii oferă unele dintre cele mai bune ghiduri ale vizitării oraşului. încă util este cel propus dej. Ward-Perkins şi A. Clarid- ge (editori), *Pompeii AD79 (Pompeii*, *79 î.e.n.* – Academia Regală de Arte, Londra, 1976). Descoperiri mai recente şi interpretări de ultimă oră furnizează A. dAmbrosio, P.G. Guzzo şi M. Mastroberto (editori), în *Stor ie da uneruzione: Pompei, Ercolano, Oplontis {Poveştile unei erupţii. Pompeii, Herculaneum, Oplontis* – Napoli, Muzeul Arheologic Naţional etc., 2003) – disponibil şi sub forma unui ghid expoziţional prescurtat în limba engleză: P.G. Guzzo (editor), *Tales from an Eruption: Pompe- ii, Herculaneum, Oplontis {Povestea unei erupţii. Pompeii, Herculaneum, Oplontis*— Napoli, Muzeul Arheologic Naţional etc., 2003). Tot importante şi bogat ilustrate sunt: M. Borriello, A. dAmbrosio, S. de Caro, P.G. Guzzo (editori), *Pompei: Abitare sotto ilVesuvio {Pompeii. Locuirea la umbra Vezuviului* – Ferrara, Palatul Diamantelor, 1997) şi A. Ciarallo şi E. de Carolis (editori), *Homo faber: Natura, scienza e tecnica nelVantica Pompei {Homo faber. Natura, ştiinţa si tehnica din oraşul antic Pompeii* – Napoli, Muzeul Arheologic Naţional, 1999), tradus în limba engleză sub titlul *Pompeii: Life in a Roman Town {Pompeii. Viaţa într-un oraş roman* – Los Angeles, Muzeul Districtual de Artă, 1999). Foarte recent, o importantă expoziţie de la Galeria Naţională de Artă din Washington,

D. *C., a fost însoţită de un catalog publicat de C.C. Mattusch, Pompeii and the Roman Villa: Art and Culture Around the Bay ofNaples {Pompeii şi villa romana. Artă şi cultură în jurul Golfului Napoli – Washington,*

D. C., 2008).

Un site util de pe Internet este cel găzduit de autorităţile arheologice din oraşul Pompeii (www.pompeiisites.org). Există şi o variantă în limba engleză a site-ului respectiv, pe care pot fi găsite informaţii despre toate clădirile importante, precum şi veşti despre lucrările recente din situl arheologic (pe alocuri, varianta italiană este mai bine adusă la zi). O bună bibliografie, ştiri despre cercetări (cel puţin până în 2007) şi referinţe la cărţile electronice privitoare la Pompeii se găsesc şi pe site-ul: www. pompeiana.org.

Introducere

Descoperirile de dincolo de Poarta Nola şi de mormântul lui Obellius Firmus sunt exhaustiv discutate de S. de Caro, în *Scavi nell'area juori Porta Nola a Pompei (Excavaţii în zona exterioara Porţii Nola de la Pompeii*), din *Cronache Pompeiane,* 5 (1979), pp. 61-101. Poveştile acestor şi altor potenţiali fugari sunt relatate în *St or ie da un er uzi one,* cartea menţionată mai sus. Excelente studii asupra istoriei călătoriilor şi a turismului cu destinaţia Pompeii şi reprezentărilor moderne ale acestora în literatură şi film sunt incluse de V.C.G. Coates şi J.L. Seydl, în *Antiquity Recovered*: *The Legacy of Pompeii and Herculaneum {Antichitatea recuperata. Moştenirea oraşelor Pompeii si Herculaneum* – Los Angeles, 2007); o relatare însufleţită oferă şi J. Harris, în *Pompeii Awakened: A Story of Rediscovery {Pompeii trezit la viaţă. O istorie a redescoperirii* – Londra, 2007). Poemul lui Primo Levi provine din culegerea sa *Ad ora incerta {La un ceas nesigur*—Milano, 1984).

Despre statura pompeienilor din Antichitate şi alte informaţii obţinute din analiza scheletelor acestora discută M. Henneberg şi R.J. Henneberg, în *Homo faber: Natura*, *scienza e tecnica nelVantica Pompei {v.* mai sus), pp. 51-53; vezi, de asemenea, *Reconstructing Medical Knowledge in Ancient Pompeii from the Hard Evidence of Teeth and Bones {Reconstituirea cunoş-tinţelor medicale despre oraşul antic Pompeii din probele concrete ale dinţilor si oaselor*), în J. Renn şi G. Castagnetti (editori), *Homo Faber: Studies on Nature, Technology, and Science at the Time of Pompeii {Homo faber. Studii despre natură, tehnologie şi ştiinţă pe vremea oraşului Pompeii* – Roma, 2002, pp. 169-187).

Dinţii şi alte caracteristici fizice ale membrilor grupului descoperit laolaltă în Casa lui Iulius Polybius (IX. 13.1-3) fac obiectul studiului semnat de M. Henneberg şi R.J. Henneberg, *Skeletal Material from the House of C. Julius Polybius in Pompei, 79 AD {Materialul scheletic din Casa lui Lulius Polybius de la Pompeii, din anul 79 e.n.),* în A. Ciarallo şi E. de Carolis, *La casa di Giulio Polibio: Studi interdisciplinari {Studii interdisciplinare despre Casa lui Lulius Polybius* – Pompeii, 2001, pp. 79-91). Un studiu definitiv al scheletelor de la Pompeii conţine cartea lui E. Lazer *Resurrecting Pompeii {Pompeii readus la viaţă* – Londra şi New York, 2008). Despre băiatul-pescar discută A. Butterworth şi R. Laurence, în *Pompeii: The Living City {Pompeii, oraşul viu* – Londra, 2005, p. 207). Reţeta străveche de lustruire şi albire a dinţilor provine de la farmacologul roman Scribonius Largus (*Compoziţii*, 60).

Multe lucrări importante recente s-au concentrat pe activitatea seismică din regiune, începând cu anul 62 e.n., şi pe stadiile precise ale erupţiei din 79 e.n. T. Fröhlich şi L. Jacobelli (editori), *Archäologie und Seismologie: La regione vesuviana dai 62 al 79 dC (Arheologie si seismologie. Regiunea vezuviană între anii 62 si 79 e.n.* – München, 1995), este o culegere fundamentală de studii pe aceste subiecte, dintre care unele sunt în limba engleză. Pentru discuţia despre data exactă a erupţiei, vezi M. Borgongino şi G. Ştefani, *Intorno alia data delPeruzione del 79 d.C. {Despre data erupţiei din anul 79 e.n.),* în *Rivista di Studi Pompeiani* (*RStP*), 10 (1999), pp. 177-215, şi G. Ştefani, *La vera data delleruzione {Adevărata dată a erupţiei*), în *Archeo*, 206 (2006), pp. 10-13. Istoricii moderni s-au luat, în mod obişnuit – deşi nu e foarte clar de ce –, după Tacit *{Anale,* XV, 22), care plasează cutremurul cel mare în anul 62, în timp ce Seneca îl plasează în 63 e.n. *{Chestiuni naturale,* VI, l-3). Rezultatele activităţii seismice neîntrerupte de la Herculaneum, asociată cu modificările de la nivelul coastei maritime, sunt cercetate de Proiectul de Conservare a Oraşului Herculaneum, al Şcolii Britanice din Roma (www.bsr.ac.uk/bsr/sub_arch/BSR_ arch_03Herc.htm).

Pagubele produse de bombardamentele din timpul războiului fac obiectul unui studiu minunat (însoţit de

fotografii dramatice) al lui L. Garcia y Garcia, *Danni di guerra a Pompei: Una dolorosa vicenda quasi dimenticata {Distrugeri de război la Pompeii. Un eveniment dureros, aproape uitat*— Roma, 2006). Acel *graffito* din bordel despre „Africa- nus" este interpretat (cu deplină încredere în sine) de J.L. Franklin, sub titlul *Games and a Lupanar: Prosopography of a Neighbourhood in Ancient Pompeii {Jocuri si un lupanar. Prosopografia unui cartier din oraşul antic Pompeii*), în *ClassicalJournal,* 81 (1986), pp. 319-328. Mâzgăliturile copiilor sunt analizate de A. Koloski Ostrow, în *The Sarno Bath Complex {Complexul Termelor Sarniene*— Roma, 1990, p. 59); urmele de monede sunt avute în atenţie de P.M. Allison şi F.B. Sear, în *Casa della Caccia Antica, VLL.4.48 {Casa Vânătorii Antice, VLL.4.48* – München, 2002, pp. 83-84). Inscripţia celui care făcea pipi în pat se găseşte în *CLL {Corpus Lnscriptionum Latinarum),* IV, 4957. Pentru paraziţii intestinali ale căror ouă au fost găsite în casa VI. 1.4, vezi www.archaeology.org/interactive/ pompeii/field/ 5 .html.

Capitolul I

Printre discuţiile arheologice utile pe marginea istoriei preromane şi a dezvoltării oraşului Pompeii, se numără: J. Berry (editor), Unpeeling Pompeii: Studies in Region I of Pompeii {Dezvelirea oraşului Pompeii. Studii despre Regiunea Ide la Pompeii – Milano, 1998, pp. 17-25); M. Bonghi Jovino (editor), Ricerche a Pompei: Linsula della Regio VI dalie origini al 79 d. C. {Cercetări la Pompeii. Insula din Regiunea VI de la origini până în anul 79 e.n. – Roma, 1984; pentru Casa Coloanei Etrusce, ca sit al unui altar rural, vezi pp. 357-371); P. Carafa, What Was Pompeii before 200 BC? Excavations in the House of Joseph II, etc. {Ce era Pompeii înainte de anul200 î.e.n.?Excavaţii la Casa luilosifll etc.), în S.E. Bon şi R. Jones (editori), Sequence and Space in Pompeii {Succesiune si spaţiu la Pompeii – Oxford, 1997, pp. 13-31); S. de Caro, Nuove indagini sulle fortificazioni di Pompei {Noi cercetări asupra fortificaţiilor de la Pompeit), în Annali de-Wlstituto Universitario Orientale [Napoli], Sezione di Archeologia e Storia Antica (AION), 7 (1985), pp. 75-114; M. Fulford şi A.

Wallace-Hadrill, Towards a History ofPre-roman Pompeii: Excavations beneath the House of Amarantus {Pentru o istorie a oraşului Pompeii pre-roman. Excavaţii sub Casa lui Amarantus, 1.9.11-12 – 1995-1998), în Papers of the British School at Rome, 67 (1999), pp. 37-144 (subliniind originile timpurii ale reţelei stradale); S.C. Nappo, Urban Transformation at Pompeii in the Late 3rd si Early 2nd Centuries BC {Transformare urbană la Pompeii de la sfârşitul secolului III şi începutul secolului II î.e.n.), în R. Laurence şi A. Wallace-Hadrill (editori), Domestic Space in the Roman World: Pompeii and Beyond {Spaţiul domestic în lumea romană. Pompeii şi dincolo de el— supliment al revistei Journal of Roman Archaeology \JRA], Portsmouth [Rhode Island], 1997, pp. 91-120). R.M. Ammerman, în studiul New Evidence for the Worship of Athena at the Doric Temple in Pompeii's Triangular Forum {Noi dovezi despre cultul Atenei în templul doric din Forul Triunghiular de la Pompeii), din Journal of Roman Archaeology (JRA), 17 (2004), pp. 531-536, rezumă convenabil descoperirile despre perioada timpurie făcute recent în Templul Minervei şi al lui Hercule. Refolosirea sculpturilor de teracotă din Casa Brăţării de Aur (VI. 17 [ins. occ.] .42) este discutată şi ilustrată de E.M. Menotti de Lucia, în studiul Le terrecotte de- lllnsula Occidentalis {Teracotele din Insula Occidentalis), din M. Bonghi Jovino, Artigiani e botteghe nell'Italia preromana: Studi sulla coroplastica di area etrusco-laziale-campana {Artizani şi ateliere în Italia pre-romană. Studii despre coroplastica din regiunea Etruria-Lazio-Campania – Roma, 1990, pp. 179-246).

Cartea lui P. Zanker *Pompeii: Public and Private Life {v.* mai sus) a influenţat în mod aparte studierea oraşului în perioada sa din secolul II î.e.n. (şi în primii ani ai coloniei romane). Impactul războiului cu Hanibal asupra oraşului Pompeii este dezbătut, printre alţii, de S.C. Nappo, în studiul *Urban Transformation at Pompeii in the Late 3rd şi Early 2nd Centuries BC {v.* mai sus). Mozaicul cu Alexandru din Casa Faunului (VI. 12.2) face obiectul cărţii lui A Cohen, *Alexander Mosaic: Stories ofVictory and Defeat (Mozaicul cu Alexandru. Poveşti despre victorie şi înfrângere—* Cambridge, 1996). F. Zevi, în studiul *Die*

Casa del Fauno *in Pompei und das Alexandermosaik (Casa Faunului de la Pompeii şi Mozaicul cu Alexandru),* din *Römische Mitteilungen,* 105 (1998), pp. 21-65, are în vedere casa ca întreg. Pentru identificarea prăzilor lui Mummius, vezi A. Martelli, *Per una nuova lettura delViscrizione Vetter 61 nel contesto del santuario di Apollo a Pompei {.Pentru o nouă lectură a inscripţiei Vetter 61, în contextul sanctuarului lui Apollo de la Pompeii),* în *Eutopia,* 2 (2002), pp. 71-81. Chestiunile mai vaste care privesc „romanizarea" din Italia de-a lungul acestei întregi perioade sunt temele tratate de A. Wallace-Hadrill, în *Romes Cultural Revolution {Revoluţia culturală de la Roma*— Cambridge, 2008).

Asediul oraşului Pompeii este documentat de F.(lavio) şi F. (erruccio) Russo, în 89 a. C., Assedio a Pompei: La dinamica e le tecnologie belii- ehe della conquista sillana di Pompei {Anul 89 î.e.n., asediu la Pompeii. Dinamica şi tehnologia războinică ale cuceririi oraşului Pompeii de către Sulla – Pompeii, 2005). Serviciul militar îndeplinit de Cicero sub comanda lui Sulla este menţionat de Plutarh în Viaţa lui Cicero, 3 (deşi oratorul însuşi sugerează, într-un discurs – Filipica XLI, 11, 27 –, că a fost înrolat sub comanda generalului rival Pompei cel Mare). Situarea veteranilor în planul de ansamblu al oraşului e discutată de J. Andreau, în studiul Pompéi : Mais où sont les vétérans de Sylla ? {Pompeii. Dar unde sunt veteranii lui Sullaî), în Revue des Etudes Anciennes, 82 (1980), pp. 183-199. Vezi şi F. Zevi, Pompei dalla cittă sannitica alia colonia sillana: Per uninterpretazione dei dati archeologici {Pompeii, de la oraşul samnit la colonia lui Sulla. Pentru o interpretare a datelor arheologice), în Les élites municipales de lltaliepéninsulaire des Gracques à Néron {Elitele municipale din Italia peninsulară, de la fraţii Gracchi până la Nero – Roma 1996, pp. 125-138). Datarea Templului dedicat lui Iupiter, Iunonei şi Minervei din primii ani ai coloniei este sugerată de Proiectul Forului de la Pompeii – vezi J.J. Dobbins, *The Forum and Its Dependencies {Forul si funcţiile sale*), în Dobbins şi Foss, *The World of Pompeii {v.* mai sus), pp. 150-183.

Pentru tensiunile politice dintre colonişti şi pompeienii mai vechi, vezi: F. Coarelli, Pompei: II foro, le elezioni e le

circoscrizioni elettorali {Pompeii. Forul, alegerile si circumscripţiile electorale) y în AION, Serie nouă, 7 (2000), pp. 87-114; E. Lo Cascio, Pompei dalla città sannitica alia colonia sillana: Le vicende istituzionali (.Pompeii, de la oraşul samnit la colonia lui Sulla. Evenimentele instituţionale) y în Les élites municipales de lltaliepéninsulaire des Gracques à Néron {v. mai sus), pp. 111-123; H. Mouritsen, Elections, Magistrates, and Municipal Elite. Studies in Pompeian Epigraphy {Alegerile, magistraţii si elita municipală. Studii de epigrafe pompeianâ – Roma, 1988, pp. 70-89); T.P. Wiseman, Cicero, Pro Sulla, 60-61, în Liverpool Classical Monthly y 2 (1977), pp. 21-22. Supravieţuirea limbii osce este discutată de A.E. Cooley, în The Survival ofOscan in Roman Pompeii {Supravieţuirea oscei în oraşul roman Pompeii) y din A.E. Cooley (editor), Becoming Roman, Writing Latin? Literacy and Epigraphy in the Roman West {Să devii roman, să scrii în latină? Alfabetizare şi epigrafe în Occidentul roman), supliment al revistei Journal of Roman Archaeology {JRA), Portsmouth (Rhode Island), 2002, pp. 77-86. Pentru acel graffito în limba oscă din bordel, vezi CIL, IV, ad 2200.

Transportul de garum de la Pompeii ajuns în Galia este documentat de B. Liou şi R. Marichal, în articolul Les inscriptions peintes sur lamphore de Panse St Gervais ă Fos-sur-Mer {Inscripţiile pictate pe amfora din golful St. Gervais de la Fos-sur-Mer), din Archaeonautica, 2 (1978), p. 165. O viziune sceptică asupra imaginii lui Spartacus este oferită de A. van Hooff, în Reading the Spartaks Fresco without Red Eyes {Lectura fescei cu Spartaks fără ochi roşii), din volumul S.T.A.M. Mois şi E.M. Moormann, Omnipede stare: Saggi architettonici e circumvesuviani in memoriam Jos de Waele {Omnipede stare [A face toate eforturile\. Specialiştii în arhitectură şi în zona înconjurătoare a Vezuviului in memoriam Jos de Waele – Napoli, 2005, pp. 251-256). Legăturile lui Nero şi ale Poppaei cu oraşul acoperă o mare parte din cartea lui Butterworth şi Laurence intitulată Pompeii: The Living City {v. mai sus). S. de Caro, în studiul La lucerna d'oro di Pompei: Un dono di Nerone a Venus Pompeiana {Lampa de aur de la Pompeii. Un dar al lui Nero către Venus Pompeiana), din I culţi della Campania antica: Atti del convegno internazionale di studi in ricordo di Naza- rena Valenza

Mele {Cultele din Campania antică. Lucrările Congresului internaţional de studii în memoria lui Nazarena Valenza Mele – Roma, 1998, pp. 239-244), identifică precis lampa dăruită de „Nero" Venerei. Acel *grafito* satiric despre „contabilul" lui Nero poate fi găsit în *CIL*, IV, 8075, şi referinţa la cariera timpurie infamantă a lui Suedius Clemens, la Tacit, în *Istorii*, II, 12. Răspândirea şi replicarea imagisticii augustane (precum ale imaginilor descoperite la Pompeii) reprezintă două teme majore ale cărţii lui P. Zanker, *The Power of Images in the Age ofAugustus {.Puterea imaginilor în epoca lui Augustus* – Ann Arbor, 1989).

Capitolul II

Un studiu clasic (deşi oarecum bolnăvicios) despre mizeria romană este A. Scobie, *Slums, Sanitation, andMortality in the Roman World* (*Mahalale, igienă si mortalitate în lumea romana),* în *Klio*, 68 (1986), pp. 399-433. Acelaşi subiect a fost tratat mai recent de X.D. Raventos şi V.J.A. Remóla, în *Sordes urbis: La eliminación de residuos en la ciudad romana {Sordes urbis [Oraşul mizer]. Eliminarea reziduurilor în oraşul roman* – Roma, 2000), cu o aplicaţie pe Antiochia, de W. Liebeschuetz (pp. 51-61); volumul este pe deplin recenzat de A. Wilson, sub titlul *Detritus*, *Disease, and Death in the City {Resturi, boală şi moarte în cetate*), în *JRA*, 15 (2002), pp. 478-484. Ieşirea patetică a lui Iuvenal se găseşte în *Satire*, III, w. 268-277; anecdotele lui Suetoniu sunt din biografia sa, *Viaţa lui Vespasian*, 5; îndemnul adresat „căcăciosului" se regăseşte în *CIL*, IV, 6641. Vizita papei la Pompeii, din 1849, a făcut obiectul unei expoziţii, al cărei catalog s-a intitulat: *Pio LX a Pompei: Memorie e testimonianze di un viaggio {Pius IX la Pompeii. Amintirile şi mărturiile unei călătorii* – Napoli, 1987).

Despre indicatoarele stradale şi găsirea drumului tratează R. Ling, în studiul A Stranger in Town: Finding the Way in an Ancient City {Un străin în oraş. Orientarea într-un oraş antic), din Greece and Rome, 37 (1990), pp. 204-214. Despre aglomerările de localuri şi „industria ospitalităţii" este

vorba în S.J.R. Ellis, The Distribution ofBars at Pompeii: Archaeological, Spaţial, and Viewshed Analyses {Distribuţia localurilor la Pompeii. Analize arheologice, spaţiale şi de vizibilitate), în JRA, 17 (2004), pp. 371-384. Despre zonare (sau absenţa ei) şi comportamentul devi- ant, vezi: R. Laurence, Roman Pompeii: Space and Society {Oraşul roman Pompeii. Spaţiu şi societate, ed. II, Londra şi New York, 2007, mai ales
pp. 82-101); A. Wallace-Hadrill, *Public Honour and Private Shame: The Urban Texture of Pompeii (Onoare publica si ruşine publică. Structura urbană de la Pompeii)*, în T.J. Corneli şi K. Lomas (editori), *Urban Society in Roman Italy {Societatea urbană în Italia romană* – Londra, 1995, pp. 39-62). Vorba de duh a lui Augustus în privinţa mersului acasă pentru masa de prânz este citată de Quintilian, în *Educaţia oratorului*, VI, 3, 63. Strada „privatizată" se întinde între cvartalele 1.6 şi 1.7.

Tot ce ţine de aprovizionarea cu apă se discută în N. de Haan şi G. Jansen (editori), Cura aquarum in Campania. Bulletin Antieke Bescha- ving. Annual Papers in Classical Archaeology (Aprovizionarea cu apă în Campania. Buletinul civilizaţiei antice. Lucrări anuale de arheologie clasică – Leiden, 1996). Recentele revizuiri detaliate ale cronologiei aprovizionării cu apă şi construirii apeductului sunt analizate de C.P.J. Ohlig, în De Aquis Pompeiorum. Das Castellum Aquae in Pompeji: Herkunft, Zuleitung und Verteilung des Wasser {Despre apa pompeienilor. Castelul de apă de la Pompeii. Provenienţă, aducţie si distribuţie ale apei – Nijmegen, 2001), volum rezumat şi recenzat de A. Wilson, în articolul Waterfor the Pompeians {Apăpentrupompeieni), în JRA, 19 (2006), pp. 501-508. Textul lui R. Ling, Street Fountains and House Fronts at Pompeii {Fântânile stradale si faţadele caselor de la Pompeii), din Mols şi Moormann, Omni pede stare: Saggi architettonici e circumvesuviani in memoriam Jos de Waele {v. mai sus), pp. 271-276, discută despre cum un proprietar de casă profita de repoziţionarea unei fântâni. întreruperea aprovizionării cu apă în ajunul erupţiei este documentată de S.C. Nappo, în articolul Limpianto idrico a Pompei nel 79 d. C. {Aprovizionarea cu apă la Pompeii în anul 79 e.n.), din Haan şi Jansen (editori), Cura

aquarum in Campania {v. mai sus), pp. 37-45.

Un studiu deschizător de drumuri despre urmele lăsate de care şi căruţe îi aparţine lui S. Tsujimura: Ruts in Pompeii: The Trafic System in the Roman City {Urmele carelor de la Pompeii. Sistemul de circulaţie în oraşul roman), în Opuscula Pompeiana, 1 (1991), pp. 58-86. Sugestii complexe despre sistemul sensurilor unice se găsesc la E.E. Poehler, în studiul The Circulation of Trafic in Pompeii s Regio VI {Sensurile de circulaţie în Regiunea VI de la Pompeii), din JRA, 19 (2006), pp. 53-74. Despre trotuare, discută C. Saliou, în studiul Les trottoirs de Pompei: Unepremiere approche {Trotuarele de la Pompeii. O primă abordare), din Bulletin Antieke Beschaving, 74 (1999), pp. 161-218. S.C. Nappo publică în întregime scenele din For, în Fregio dipinto dai „praedium „ di Giulia Felice con rappresentazione del foro di Pompei {Friza pictata de pe „Domeniul" Iuliei Felix, cu reprezentarea Forului de la Pompeii), din *RStP,* 3 (1989), pp. 79-96. Legea romană care prevede întreţinerea drumurilor este inscripţionată pe Tăbliţele de la Heraclea, traduse în M.H. Crawford *et al.* (editori), *Roman Statutes {Reglementările romane*— Londra, 1996, vol. I, pp. 355-391). Herodas, în *Mime*, III, descrie bătaia aplicată „peste umăr" (metodă la care şi Cicero face aluzie, în *Scrisori către prieteni*, VII, 25, 1). O relatare despre cum a rezolvat Augustus cazul de la Cnidos figurează în M.G.L. Cooley (editor.), *The Age of Augustus {Epoca lui Augustus*— Seria LACTOR 17, Londra, 2003, pp. 197-198).

Capitolul III

Aproape toate studiile recente în materie de arhitectură domestică pompeiană fac referire la cartea clasică a lui A. Wallace-Hadrill, *Houses and Society in Pompeii and Herculaneum {Case si societate la Pompeii si Herculaneum* – Princeton [New Jersey], 1994). Tot fundamentale sunt şi scrierile lui P.M. Allison despre utilizarea camerelor în interiorul caselor. Studiul ei major este *Pompeian Households: An Analysis of the Material Culture {Gospodăriile pompeiene. O analiză a culturii materiale* – Los Angeles, 2004), suplimentat de un excelent „ghid *online*", la adresa: www. stoa.org/projects/ph/home. O

importantă culegere de studii este Laurence şi Wallace-Hadrill (editori), *Domestic Space in the Roman World: Pompeii and Beyond {v.* mai sus).

Casa Poetului Tragic (VI.8.5) este minunat reconstituită de N. Wood, în *The House of the Tragic Poet* (Londra, 1996). Interesul din secolul XIX faţă de această casă este analizat de S. Hales, în studiul *Re-casting Antiquity: Pompeii and the Crystal Palace {Reconstruirea Antichităţii. Pompeii si Palatul de Cristal*), din *Arion,* 14 (2006), pp. 99-133. Grădina casei lui Iulius Polybius (IX. 13.1-3) este descrisă de W.F. Jashemski, în *The Gardens of Pompeii, Herculaneum, and the villas destroyed by Vesuvius {Grădinile de la Pompeii, Herculaneum şi din casele distruse de Vezuviu*, vol. II, New York, 1993, pp. 240-252); grădina situată la câteva uşi distanţă (în ceea ce se numeşte acum, în mod curent, Casa Zugravilor la Lucru, IX. 12) este analizată de A.M. Ciarallo, în *The Garden of the ᶜCasa dei Casti Amanţi – Pompeii, Italy {Grădina Casei îndrăgostiţilor Casti – Pompeii, Italia*), din *Garden History*, 21 (1993), pp. 110-116. Petroniu descrie intrarea în casa lui Trimalchio în *Satyricon*, 28-29.

Toate aspectele privitoare la Casa lui Menandru (1.10.4) şi la casele învecinate din acel cvartal au fost studiate şi publicate exhaustiv de R. Ling şi alţi autori, în mai multe volume, dintre care deosebit de relevante sunt: R. Ling, *The Insula ofthe Menander at Pompeil*, voi. I, *The Struc- tures* (Insula *lui Menandru de la Pompeil*, I, *Structurile*, Oxford, 1997) şi P.M. Allison, voi. III, *The Finds: A Contextual Study* (*Descoperirile. Un studiu contextual* – Oxford, 2006). G. Ştefani (editor), *Menander: La Casa del Menandro di Pompei {Menandru. Casa lui Menandru de la Pom- peii* – Milano, 2003), este un catalog de expoziţie bine ilustrat, care prezintă descoperirile din interior. Casa lui Iulius Polybius face obiectul volumului editat de Ciarallo şi De Carolis, *La casa di Giulio Polibio: Studi interdisciplinari {v.* mai sus), care include şi un articol despre iluminare. Această casă, Casa Venerei în Costum de Baie (1.11.6) şi Casa Prinţului de Neapole (VI. 15.8) sunt incluse de Allison în *Pompeian Households: An Analysis of the Material Culture {v.* mai sus).

Despre mobilierul de lemn de la Herculaneum discută S.T.A.M. Mols, în *Wooden Furniture in Herculaneum: Form*$_y$ *Technique, and Func- tion {Mobilierul de lemn de la Herculaneum. Formă*, *tehnică si funcţionalitate* – Amsterdam, 1999). Specialist în toalete este G. Jansen, ale cărui lucrări sunt rezumate inspirat în G. Jansen, *Private Toilets at Pompei: Appearance and Operation (Toaletele private de la Pompeii. Cum arătau si cum funcţionau*:), din Bon şi Jones (editori), *Sequence and Space in Pompeii {v.* mai sus), pp. 121-134. Anecdota lui Seneca despre bureţi se găseşte în *Scrisori* LXX, 20. Resturile de la Herculaneum sunt analizate
în cadrul Proiectului de Conservare a Oraşului Herculaneum, al Scolii
, [7] ,
Britanice din Roma. Arhitectura pe care o presupunea o cină formală la Pompeii şi în alte părţi este discutată de K.M.D. Dunbabin, în *The Roman Banquet: Images of Conviviality {Banchetul roman. Imagini ale ospitalităţii* – Cambridge, 2003).

O bună introducere la scrierile recente despre familia romană (inclusiv referiri speciale la materialul pompeian) este B. Rawson şi P. Weaver (editori), *The Roman Family in Italy: Status*$_y$ *Sentiment*, *Space {Familia romană în Italia. Statut*, *sentiment*, *spaţiu* – Oxford, 1997). Termenul „adunătură" este avansat de A. Wallace-Hadrill. Instituţiile protectoratului sunt bine analizate în A. Wallace-Hadrill (editor), *Patronage in Anei- ent Society {Protectoratul în societatea antică* – Londra, 1989). Zonarea
temporală este sugerată de Laurence, în *Roman Pompeii: Space and Soci- ety* (*v*. mai sus), pp. 154-166. Cea mai relevantă secţiune de la Vitruviu este în *Despre arhitectură*, VI, 5; jeluirile lui Marţial sunt din *Epigrame*, X, 100.

Koloski Ostrow, în *The Sarno Bath Complex {v.* mai sus), discută despre cum era organizat stabilimentul respectiv. F. Pirson explorează condiţiile de închiriere oferite de *Insula* Arrianei Polliana (VI.6) şi de Domeniul lu- liei Felix (II.4.2), în Laurence şi Wallace-Hadrill (editori), *Domestic Space in the Roman World: Pompeii and Beyond {v.* mai sus), pp. 165-181. L.H. Petersen oferă o prezentare consistentă a Casei lui Octavius Quartio, în *The Freedman in Roman Art andArt*

History {Libertul în arta si istoria artei romane— Cambridge, 2006, pp. 129-136), spre deosebire de abordarea mai pretenţioasă a lui Zanker, din *Pompeii: Public and Private Life (u* mai sus), pp. 145-156, care se foloseşte de numele Loreius Tiburtinus pentru a denumi casa. Cel mai cuprinzător material publicat despre Casa lui Fabius Rufus se regăseşte în M. Aoyagi şi U. Pappalardo (editori), *Pompei (Re- giones VI-VII). Insula Occidentalis.* Voi. I: *Tokyo-Pompei* (Napoli, 2006). Comentariile lui Seneca despre terme sunt în *Scrisori*, LVI. La închirierea caselor de la începutul lunii iulie se referă Petroniu, în *Satyricon*, 38; insulta lui Trimalchio la adresa soţiei sale se găseşte în *Satyricon*, 74. Vederile lui Cicero în materie de organizare a grădinilor se găsesc în: *Despre legi*, II, 2; *Scrisori către fratele Quintus,* III, 7, 7; *Scrisori către Atticus,* I, 16, 18. Despre „Aş vrea să fiu inelul de pe degetul tău..." vezi E. Courtney, *Musa Lapidaria: A Selection of Latin Verse Inscriptions {Musa lapidaria \Muza inscripţiilor*]. *O selecţie de inscripţii latine în versuri* – Atlanta [Georgia], 1995, pp. 82-63).

Cea mai ambiţioasă tentativă de a face legătura între casele de la Pompeii şi diverse persoane îi aparţine lui M. della Corte, Case edabitanti di Pompei {Case si locuitori de la Pompeii, ed. III, Napoli, 1965), criticată de Mouritsen, în Elections, Magistrates, and Municipal Elite. Studies in Pompeian Epigraphy {v. mai sus), pp. 9-27, şi de P.M. Allison, în studiul Placing Individuals: Pompeian Epigraphy in Context {Situarea indivizilor. Epigrafia pompeiană în context), din Journal of Mediterranean Archaeolo- gy, 14 (2001), pp. 53-74 (unde formulează dubii în privinţa proprietarului Casei Vettiilor). Starea Cârciumii lui Amarantus în anul 79 e.n. face obiectul studiului semnat de J. Berry, The Conditions of Domestic Life in Pompeii in AD 79: A Case Study of Houses 11 and 12, Insula 9, Region I {Condiţiile de locuire casnică la Pompeii, în anul 79 e. n. Un studiu de caz al
Caselor n-rele 11 si 12, Cvartalul 9, Regiunea I), în *Papers ofthe British Sc- hoolat Rome,* 52 (1997), pp. 103-125; inscripţiile de tip *graffiti* din interiorul reşedinţelor sunt discutate de A. Wallace-Hadrill, în *Scratching the Surface: A Case Study of*

Domestic Graffiti at Pompeii {Scrijelind suprafaţa. Un studiu de caz al inscripţiilor domestice de la Pompeii), din M. Corbier şi J.-P. Guilhembet (editori), *Lecriture dans la maison romaine {Scrisul în casa romană* – Paris, 2011). Atelierele casnice de prelucrare a ţesăturilor sunt analizate de M. Flohr, în *The Domestic* Fullonicae *of Pompeii {Pivele domestice de la Pompeii),* din M. Cole, M. Flohr şi E. Poehler (editori), *Pompeii: Cultural Standards, Practicai Needs {Pompeii. Standarde culturale, necesităţi practice* – Oxford, 2009). Plăcuţa de pe uşă a lui Lucius Satrius Rufus şi contextul în care a fost amplasată sunt descrise în *Notizie degli scavi {Note despre excavaţii* – 1933, pp. 322-323); infracţiunile lui Ladicula şi Atimetus figurează în *CIL,* IV, 4776, respectiv 10231.

Capitolul IV

Picturile de la Pompeii le-au atras atenţia istoricilor încă din momentul redescoperirii oraşului. În continuare utilă în privinţa tuturor aspectelor, de la tehnică până la imagistica mitologică, este cartea lui R. Ling Roman Painting {Pictura romană – Cambridge, 1991). Mai multe cărţi ale lui J.R. Clarke au analizat o serie de teme de la Pompeii şi din alte părţi: Looking at Lovemaking: Constructions of Sexuality in Roman Art, 100 BC – AD 250 {Privind jacutul de amor. Construcţii ale sexualităţii în arta romană, 100 î.e.n. – 250 e.n., Berkeley, 1998); Art in the Lives of Ordinary Romans: Visual Representation and Non-elite Viewers in Italy, 100 BC – AD 315 {Arta în vieţile romanilor obişnuiţi. Reprezentarea vizuală si privitorii nemembri ai elitelor în Italia, 100 î.e.n. – 315 e.n., Berkeley, 2003); Looking at Laughter: Humor, Power, and Transgression in Roman Visual Culture, 100 BC—AD 250 {Privind râsul. Umor, putere si exces în cultura vizuală romană, lOOî.e.n. —250 e.n., Berkeley, 2008). O serie de picturi prezentate în acest capitol (inclusiv Judecata lui Solomon şi diverse picturi din Casa Vettiilor şi din sălile de baie ale Casei lui Menandru) sunt mai cuprinzător discutate de Clarke.

Picturile (şi pictorii) din Casa Zugravilor la Lucru fac

obiectele unei serii de articole semnate de cel care a excavat-o, A. Varone, inclusiv al unuia scurt în limba engleză, *New Findings in Pompeii. The Excavation of Two Buildings in Via dell'Abbondanza {Noi descoperiri la Pompeii. Exca- varea a două clădiri pe Via dell'Abbondanza), în Apollo, Iulie 1993, pp. 8-12. Vezi şi: Scavo lungo Via dell'Abbondanza (Excavări de-a lungul dell'Abbondanza), în RStP, 3 (1989), pp. 231-238; Attività delTUjfi- cio Scavi 1990 {Activitatea Oficiului de Excavaţii în 1990), în RStP, 4 (1990), pp. 201-211; Lorganizzazione del lavoro di una bottega di decoratori: Le evidenze dai recente scavo pompeiano lungo Via dell'Abbondanza (Organizarea muncii într-un atelier de decoratori. Dovezile recentelor excavaţii pompeiene de-a lungul Viei dell'Abbondanza), în E.M. Moormann (editor), Mani dipittori e botteghepittoriche nel mondo romano {Mâini de pictori si ateliere de pictură în lumea romana), din Mededeelingen van het Nederlands Instituut te Rome, 54 (1995), pp. 124-136. Despre „atelierul zugravilor", discută M. Tuffreau-Libre, în Les pots ă couleur de Pompéi : Premiers résultats {Borcanele de culori de la Pompeii. Primele rezultate), în RStP, 10 (1999), pp. 63-70. Cea mai determinată (chiar dacă nu întotdeauna şi cea mai convingătoare) tentativă de a identifica diferite „mâini" îi aparţine lui L. Richardson, în A Catalog of Identifiable Figure Painters of Ancient Pompeii, Herculaneum, and Stabiae {Catalog de portretisti identificabili de la Pompeii, Herculaneum şi Stabiae – Baltimore, 2000). Identificarea cu totul neplauzibilă a unui pictor din sudul Italiei tocmai la Fishbourne este sugerată de B.W. Cunliffe, în Fish bourne: A Roman Palace and Its Garden {Fishbourne. Un palat roman şi grădina sa – Londra, 1971, p. 117).*

Modelul în dungi de zebră este documentat în amănunt de C.C. Goulet, în The \Zebra Stripe Design: An Investigation of Roman Wall-painting in the Periphery {Decoraţiunea „dungă-de-zebră „ O cercetare a picturii murale romane de la periferie), în RStP, 12-13 (2001-2002), pp. 53-94. Un compendiu exhaustiv al decoraţiunilor din Casa lui Menandru furnizează R. Ling şi L. Ling, în The Insula of the Menander at Pompeii, vol. II, The Decorations (Oxford, 2005). Conservarea frizei din Villa

Misterelor şi diversele ei interpretări moderne sunt tratate de B. Bergmann, în Seeing Women in the Villa of the Mysteries: A Modern Excavation of the Diony- siac Murals {Imaginea femeilor din Villa Misterelor. O excavare a picturilor murale dionisiace), din volumul editat de Coates şi Seydl, Antiquity Recovered: The Legacy of Pompeii and Herculaneum {v. mai sus), pp. 230-269.

Formularea clasică a evoluţiei celor Patru Stiluri o face A. Mau, în *Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji {Istoria picturii murale decorative la Pompeii* – Berlin, 1882). Problemele aplicării ei rigide sunt relevate de Ling, în *Roman Painting*, p. 71 (Stilul „eclectic" al Patrulea) şi Wallace-Hadrill, *Houses and Society in Pompeii and Herculaneum (v.* mai sus), p. 30 (despre dificultatea deosebirii Stilului al Treilea de al Patrulea). Reacţiile lui Vitruviu provin din lucrarea sa *Despre arhitectura>* VII, 5, 4.

Influenţa funcţionalităţii asupra *design*-ului constituie o temă importantă a cărţii lui Wallace-Hadrill, *Houses and Society in Pompeii and Herculaneum* (*v*. mai sus), pentru remarcile sale asupra perspectivei (p. 28). Vederile lui Cicero despre statuile nepotrivite se găsesc în *Scrisori câtre prieteni*, VII, 23. Informaţiile despre costurile relative ale pigmenţilor sunt oferit de Pliniu, în *Istoria naturală*, XXXIII, 118 şi XXXV, 30. Scribul lui Vitruviu este menţionat în *Despre arhitectură*, VII, 9, 2.

Semnificaţia unor mituri anume, ilustrate pe pereţii de la Pompeii, face obiectul unei discuţii utile iniţiate de B. Bergmann, în studiile The Roman House as Memory Theater: The House of the Tragic Poet in Pompeii {Casa romană ca teatru al memoriei. Casa Poetului Tragic de la Pompeii), din Art Bulletin, 76 (1994), pp. 225-256 şi The Pregnant Moment: Tragic Wives in the Roman Interior (Momentul sarcinii. Soţiile tragice în interioarele romane), din N.B. Kampen (editor), Sexuality in Ancient Art: Near East, Egypt, Greece, and Italy (Sexualitatea în arta antică. Orientul Apropiat, Egiptul, Grecia si Italia – New York şi Cambridge, 1996, pp. 199-218); şi de V. Platt, în Viewing, Desiring, Believing: Confronting the Divine in a Pompeian House (Vedere, dorinţă, credinţă. Confruntarea cu divinul într-o casă pompeiană), din Art History, 25 (2002), pp. 87-112 (despre

Casa lui Octavius Quartio).

Studiul lui B. Bergmann, *Greek Masterpieces and Roman Recreative Fictions (Capodoperele greceşti si ficţiunile recreative romane),* din *Harvard Studies in Classical Philology,* 97 (1995), pp. 79-120, este o bună abordare a relaţiei dintre „originalele" greceşti şi distracţiile romane. Inscripţia de pe faţada Casei lui Marcus Lucretius Fronto (V.4.a) se găseşte în *CIL,* IV, 6626. „Uimirea" faţă de pictura cu bătrânul alăptat de fiica lui este remarcată de Valerius Maximus, în *Fapte si ziceri memorabile,* V, 4, ext. 1. Despre Iphigenia lui Timanthes, vorbesc Pliniu, în *Istoria naturală,* XXXV, 74, şi Cicero, în *Oratorul,* 74; despre Ahile pe insula Skiros, vorbeşte Pliniu, în *Istoria naturală,* XXXV, 134. Povestea reacţiei unei matroane romane la vederea picturii cu Hector este spusă de Plutarh, în *Viaţa lui Brutus,* 23. Acel *graffito* referitor la pictura care o înfăţişa pe regina Dirce este redat de E.W. Leach, în *The Punishment ofDirce: A Newly Discovered Painting in the Casa di Giulio Polibio and Its Significance*
within the Visual Tradition {.Pedepsirea Dircei. O pictură nou-descoperită în Casa lui Iulius Polybius si semnificaţia ei în interiorul tradiţiei vizuale), din Römische Mitteilungen, 93 (1986), pp. 157-182. Despre ulciorul din secolul V î.e.n., discută F. Zevi şi M.L. Lazzarini, în studiul Necrocorin- thia a Pompei: Unidria bronzea per le gare di Argo (Necro-corintiene la Pompeii. Un vas de bronz pentru jocurile din Argos), din Prospettiva, 53-56 (1988-1989), pp. 33-49.

Capitolul V

Un punct de plecare modern pentru dezbaterile pe marginea economiei antice găsim la W. Scheidel, I. Morris şi R. Salier (editori), *The Cambridge Economic History of the Greco-Roman World {Istoria economică de la Cambridge a lumii greco-romane*— Cambridge, 2007), unde se discută dovezile obţinute din calota glaciară groenlandeză. Un model foarte „primitiv" al economiei pompeiene furnizează W. Jongman, în *The Economy and Society of Pompeii {Economia si societatea pompeiene* – Amsterdam, 1988), împreună cu o critică

fermă a lui N. Purceii, în *Classical Review*, 40 (1990), pp. 111-116.

Proprietatea de la ţară a clanului Lucretii Valentes face obiectul studiului lui M. de Spagnolis Conticello *Sul rinvenimento della villa e del monu- mento funerario dei Lucretii Valentes {Despre descoperirea* villei *si a monumentului funerar ale clanului Lucretii Valentes*), din *RStP,* 6 (1993-1994), pp. 147-166. Despre *Villa* Coloanelor cu Mozaic discută V. Kockel şi
B. F. Weber, în *Die Villa delle Colonne a Mosaico in Pompeji* (Villa *Coloanelor cu Mozaic de la Pompeii*), în *Römische Mitteilungen*, 90 (1983), pp. 51-89 (şi despre menţionarea, în *Notizie degli scavi*, 1923, p. 277, a cătuşelor de picioare pentru paisprezece inşi). S. de Caro, *La villa rustica in localită Villa Regina a Boscoreale {Casa rustică din complexulVlWz Regi- na de la Boscoreale* – Roma, 1994), este cel mai important text publicat despre mica proprietate de lângă Boscoreale, recenzat integral de R. Ling în articolul *Villae Rusticae at Boscoreale {Casele rustice de la Boscoreale*), din *JRA*, 9 (1996), pp. 344-350. Estimările surplusului de producţie de pe teritoriul extins al oraşului Pompeii (şi referirea la „vechea poveste") se găsesc la Purceii, în *Classical Review,* 1990. Despre comerţul cu vin de la Pompeii, discută A. Tchernia, în *Il vino: Produzione e commercio {Vinul. Producţie si comerţ),* din F. Zevi (editor), *Pompei 79: Raccolta di studiper il decimonono centenario delTeruzione vesuviana {Pompeii, anul 79 e.n. Culegere de studii pentru al nouăsprezecelea centenar al erupţiei vezuvie- ne— Napoli, 1979, pp. 87-96), iar materialul relevant din Casa lui Me- nandru este ilustrat în Ştefani (editor), Menander: La Casa delMenandro di Pompei {v. mai sus), pp. 210-223. Amforele din Casa lui Amarantus le documentează Berry, în The Conditions of Domestic Life in Pompeii inAD 79.. {v.* mai sus). Despre lada cu veselă de masă din ceramică discută D. Atkinson, în *A Hoard of Samian Ware from Pompeii {Un tezaur de vase de lut ars de la Pompeii*), în *Journal of Roman Studies*, 4 (1914), pp. 27-64. Via de lângă Amfiteatru este documentată de Jashemski, în *The Gardens of Pompeii,*

Herculaneum, and the villas destroyed by Vesuvius {v. mai sus), vol. II, pp. 89-90; cultivarea în scopuri de comercializare mai generale în incinta oraşului este discutată în volumul I din aceeaşi lucrare (New York, 1979, mai ales pp. 201-288). Cultivarea de flori pentru comercializare este documentată de M. Robinson, în *Evidence for Garden Cultivation and the Use of Bedding-out Plants in the Peristyle Garden of the House of the Greek Epigrams (VI. 181) at Pompeii {Dovezi de cultivare horticolă si de utilizare a răsadurilor de plante în grădina cu peristil a Casei Epigramelor Greceşti [VI. 181] de la Pompeii),* din *Opuscula Romana,* 31-32 (2006-2007), pp. 155-159. Pliniu menţionează verzele şi cepele pompeiene în *Istoria naturală,* XIX, 139-141, iar Columella, în *Agricultura,* X, 135 şi XII, 10, 1. Problema prelucrării metalelor este analizată pe scurt de W.V. Harris, în Scheidel, Morris şi Sailer (editori), *The Cambridge Economic History of the Greco-Roman World {v.* mai sus), p. 532, şi mai detaliat şi optimist de B. Gralfs, în *Metalverarbeitende Produktionsstätten in Pompeji {Ateliere productive de prelucrare a metalelor la Pompeii* – Oxford, 1988).

Excavaţiile de la brutăria din Casa îndrăgostiţilor Căşti sunt descrise de A. Varone, în *New Findings in Pompeii* şi *Scavo lungo* Via dell'Abbon- danza *{v.* mai sus). Inscripţiile de pe acea proprietate sunt publicate tot de Varone, în *Iscrizioni parietarie inedite da Pompei {Inscripţii parietale inedite de la Pompeii),* din G. Paci (editor), *EPIGRAPHAI: Miscellanea epigraphica in onore di Lidio Gasperini {EPIGRAPHAI: Miscelaneu epigrafe în onoarea lui Lidio Gasperini* – Tivoli, 2000, vol. II, pp. 1071-1093). Scheletele de animale şi locurile unde erau găzduite sunt analizate de A. Genovese şi T. Cocea, în *Internal Organization of an Equine Stable at Pompeii {Organizarea internă a unui grajd pentru cabaline la Pompeii),* în *Anthropozoologica,* 31 (2000), pp. 119-123; şi, prin intermediul ADN-ului mitocondrial, de M. Sica *et al.,* în *Analysis of Five Ancient*

Equine Skeletons by Mitochondrial DNA Sequencing {Analiza a cinci schelete antice de cabaline prin secvenţializarea ADN-ului mitocondrial), în Ancient Biomolecules, 4 (2002), pp. 179-184. Un studiu asupra brutăriilor pompeiene furnizează

B.J. Mayeske, în Bakers, Bakes hops, and Bread: A Social and Economic Study {Brutari, brutării şi pâine. Studiu social şi economic), din Pompeii and the Vesuvian Landscape {Pompeii şi peisajul ve- zuvian – Institutul Smithsonian, Washington, D.C, 1979, pp. 39-58).

J. Andreau, *Les affaires de Monsieur Jucundus {Afacerile domnului Iu- cundus* – Roma, 1974) este cel mai important studiu asupra tăbliţelor lui Iucundus. Ierarhizările din listele de martori constituie o temă importantă a lui Jongman, în *The Economy and Society of Pompeii {v.* mai sus). O estimare pesimistă a nivelurilor de alfabetizare face W.V. Harris, în *Ancient Literacy {Ştiinţa de carte în Antichitate—* Cambridge [Massachusetts], 1989). În comparaţie cu aceasta, Wallace-Hadrill, în *Scratching the Surface: A Case Study of Domestic Graffiti at Pompeii {v.* mai sus), subliniază importanţa cotidiană a cititului şi scrisului în activităţile comerciale si meşteşugăreşti.

Despre *garum* aproape că a stabilit un monopol al istoriografiei moderne R.I. Curtis, care discută despre mozaicurile lui Umbricius Scaurus în studiile: *A Personalised Floor Mosaic from Pompeii {Un mozaic de podea personalizat de la Pompeii),* din *American Journal of Archaeology,* 88 (1984), pp. 557-566; despre comerţul acestuia, în *The* Garum *Shop of Pompeii {Prăvălia de* garum *de la Pompeii),* în *Cronache Pompeiane,* 5 (1979), pp. 5-23; şi despre comerţul cu *garum,* în termeni mai generali, în *În Defense of* Garum *{Pledoarie pentru* garum), din *Classical Journal,* 78 (1983), pp. 232-240.

Capitolul VI

Viaţa politică de la Pompeii (şi caracterul anunţurilor electorale) formează tema lui Mouritsen în *Elections, Magistrates, and Municipal Elite. Studies in Pompeian Epigraphy {v.* mai sus). O listă cuprinzătoare a familiilor pompeiene cunoscute, a membrilor acestora şi a funcţiilor politice pe care le deţineau oferă P. Castren, în *Ordo Populusque*

Pompeianus. Polity and Society in Roman Pompeii {Ordo Populusque Pompeianus [Consiliul şi poporulpompeian]. *Politică şi societate în oraşul roman Pompeii* – Roma, 1975), studiu valabil şi acum pentru informaţiile sale, în ciuda unora dintre teoriile dubioase pe care le avansează despre o „criză" la Pompeii sub domnia împăratului Claudiu. J.L. Franklin, în *Pompeii. The Electoral Programmata, Campaigns, and Politics, AD 71-79 (Pompeii. Programele*, *campaniile si politica electorale în anii 71-79 e.n.* – Roma, 1980), încearcă să reconstituie campaniile electorale din ultimii ani de existenţă ai oraşului. Cartea sa probabil că a supralicitat lipsa de concurenţă din alegerile locale, contribuind astfel la viziunea lui Jongman, din *The Economy and Society of Pompeii (v.* mai sus), că alegerile erau, practic vorbind, controlate de *ordo.* Această opinie este contrazisă de H. Mouritsen în studiul *A Note on Pompeian Epigraphy and Social Structure (Notă asupra epigrafiei si structurii socialepompeiene*), în *Classica et Mediaevalia,* 41 (1990), pp. 131-149 – care pune sub semnul întrebării şi viziunea despre o anumită „dezordine" instalată în politica oraşului după cutremur, în studiul *Order and Disorder in Later Pompeian Politics (Ordine si dezordine în politica pompeianâ mai târzie)*, din *Les élites municipales de lItaliepéninsulaire des Gracques à Néron (v.* mai sus), pp. 139-144. Sistemul de votare şi districtele de votanţi de la Pompeii, ca şi organizarea Forului, sunt discutate de Coarelli, în *Pompei: Ilforo*, *le elezioni, e le circoscrizioni elettorali (v.* mai sus). Vezi şi recomandarea pentru Bruttius Balbus, în *CIL,* IV, 3702, şi chemarea la deşteptare adresată lui Trebius şi Soterichus, în *CIL,* IV, 7632.

Despre rolul femeilor în campaniile electorale discută F.S. Bernstein, în studiul *Pompeian Women and the* Programmata *(Femeile pompeiene si* programmata), din R.I. Curtis (editor), *Studia Pompeiana et classica in honor ofWilhelmina F. Jashemski (Studii pompeiene si clasice în onoarea Wilhelminei F. Jashemski* – New Rochelle [New York], 1988, vol. I, pp. l-18), şi L. Savunen, în textul *Women and Elections in Pompeii (Femeile si alegerile de la Pompeii*), din volumul R. Hawley şi B. Levick, *Women in Antiquity: New Assessments (Femeile în Antichitate. Noi*

aprecieri – Londra, 1995, pp. 194-203). Afişul cuTaedia Secunda se găseşte în *CIL,* IV, 7469; recomandările „fetelor de la cârciumă" sunt în *CIL*, IV, 7862, 7863, 7864, 7866, 7873.

Studiul fundamental în privinţa culturii binefacerii în lumea clasică este cel semnat de P. Veyne, Bread and Cireuses: Historical Sociology and Political Pluralism (Pâine si circ. Sociologie istorică si pluralism politic – Londra, 1990). R.P. Duncan-Jones, în Who Paidfor Public Buildings in Roman Cities (Cine plătea pentru clădirile publice în oraşele romane), din volumul său Structure and Scale in the Roman Economy (Structură şi scară de valori în economia romană— Cambridge, 1990, pp. 174-184) conţine şi un material relevant despre Pompeii, chiar dacă nu se referă strict la acest oraş (inclusiv rolul contribuţiilor financiare pe care le făceau oficialităţile locale când îşi luau în primire funcţiile). Rutinele cotidiene sunt discutate în Laurence, *Roman Pompeii: Space and Society (v.* mai sus), pp. 154-166. Constituţia spaniolă se găseşte în Crawford *et al.* (editori), *Roman Statutes (v.* mai sus), vol. 1, pp. 393-454). Acel *graffito* despre *accensus* este reprodus în *CIL*, IV, 1882.

Despre cariera lui Marcus Holconius Rufus discută J.H. D'Arms, în studiul *Pompeii and Rome in theAugustan Age and Beyond: The Eminence ofthe Gens Holconia (Pompeii şi Roma în epoca lui Augustus şi după aceea. Preeminenţa gintei Holconiilor*), din Curtis (editor), *Studia Pompeiana et classica in honor ofWilhelmina F. Jashemski (v.* mai sus), vol. 1, pp. 51-73. Statuia care-l reprezenta face obiectul discuţiei lui P. Zänker, *Das Bildnis des M. Holconius Rujus (Statuia lui M. Holconius Rufus),* din *Archäologischer Anzeiger,* 1989, pp. 349-361, iar proiectele sale de construcţii (inclusiv caracterul lor augustan specific) sunt prezentate amănunţit în volumul aceluiaşi Zänker, *Pompeii: Public and Private Life (v.* mai sus). Funcţia de „tribun militar la cererea poporului" este menţionată de Sue- toniu, în *Viaţa lui Augustus,* 46.

Despre organizaţiile locale de la Pompeii discută W. van Andringa, în *Autels de carrefour*; *Organisation vicinale et rapports de voisinage ä Pompei (Altarele de la răspântii, organizarea de cartier şi raporturile de vecinătate la Pompeii),* în *RStP,* 11 (2000),

pp. 47-86. Rolul organizaţiilor de *Augustales* în contextul imperial mai larg face obiectul analizei lui S.E. Ostrow, din studiul *The Augustales in the Augustan Scheme (Augustalii în schema augustana),* publicat în volumul K.A. Raaflaub şi M. Toher, *Be- tween Republic and Empire: Interpretations of Augustus and His Principate (De la republică la imperiu. Interpretări ale lui Augustus şi ale principatului său* – Berkeley etc., 1990, pp. 364-379), care discută, de asemenea, despre istoria lor în Golful Neapole, în *Augustales along the Bay ofNaples: A Case for Their Early Growth (Augustalii de jur-împrejurul Golfului Neapole. O pledoarie pentru evoluţia lor timpurie),* din *Historia,* 34 (1985), pp. 64-101. Dovezile incerte ale existenţei lor la Pompeii sunt introduse de Petersen, în *The Freedman in Roman Art and Art History (v.* mai sus), pp. 57-83 (cu o discuţie despre reconstruirea templului zeiţei Isis de către Numerius Popidius Celsinus – pp. 52-53). Ideea că aşa-numita Clădire a Eumachiei ar fi fost o sală de reunire a prelucrătorilor de ţesături a fost susţinută cu tărie de W.O. Moeller, în *The Wool Trade ofAncientPompeii {Comerţul cu lână din oraşul antic Pompeii* – Leiden, 1976); posibilitatea ca ea să fi fost utilizată ca piaţă de sclavi este exploatată de E. Fentress, în *On the Block:* Catastae, Chalcidica, *and* Cryptae *in Early Imperial Italy {O clădire cât un cvartal. Podiumuri porticuri si cripte în Italia imperială timpurie)*, din *JRA*, 18 (2005), pp. 220-234.

Capitolul VII

Cinele romanilor în general au făcut obiectul multor studii recente. În plus faţă de Dunbabin, *The Roman Banquet: Images ofConviviality {v.* mai sus), o bună culegere de studii care cercetează diversele aspecte ale cinatului este cea a lui W.J. Slater, *Dining in a Classical Context {Cina- tul într-un context clasic* – Ann Arbor, 1991). Imaginile pompeiene cu oameni care beau şi mănâncă, din Casa îndrăgostiţilor Căşti (IX. 12.6) şi din alte părţi, sunt discutate de Clarke, în *Art in the Lives ofOrdinary Romans {v.* mai sus), pp. 228-233 (concentrându-se pe cât de mult reprezentau picturile respective convenţiile greceşti tipice în privinţa mâncării şi a băuturii), şi de M.B.

Roller, în *DiningPosture in Ancient Rome: BodieSy Values, and Status {Poziţiile de la cină în Roma antică. Trupuri, valori si statut*— Princeton [New Jersey], 2006, pp. 45-84 şi 139-153). Tezaurul din Casa lui Menandru este catalogat de K.S. Painter, în *The* Insula *of the Menander at Pompeii,* vol. IV, *The Silver Treasure* (Insula *lui Menandru de la Pompeii*, vol. IV, *Tezaurul de argint*— Oxford, 2001). Conexiunile dintre moarte şi cină sunt explorate în K. Dunbabin, *Sic Erimus Cuncti... The Skeleton in Graeco-Roman Art {Sic erimus cuncti... [Aşa vom fi cu toţii...*| *Scheletul în arta greco-romană),* din *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 101 (1986), pp. 185-255, şi prezentate rezumativ în *The Roman Banquet: Images ofConviviality {v.* mai sus), de acelaşi autor. Pictura înfăţişând argintărie (ilustrată amplu) provine de pe mormântul a lui Vestorius Primus. Statuia de bronz din Casa lui Iulius Polybius este ilustrat în D'Ambrosio, Guzzo şi Mastroberto, *Storie da uneruzione: Pompei*, *Ercolano, Oplontis {v.* mai sus), p. 424, şi în Boriello *et al., Pompei: Abitare sotto il Vesuvio {v.* mai sus), p. 231. Felul în care se hrăneau săracii este abordat pe larg de P. Garnsey, în *Food and Society in Classical Antiquity {Hrană şi societate în Antichitatea clasică* – Cambridge, 1999). Pentru oasele de animale din Casa Vestalelor, vezi www. archaeology.org/interactive/pompeii/field/5.html. Urciorul pentru îngrăşat alunari e descris de Varro, în *Agricultura,* III, 15. O reţetă cu alunari oferă Apicius, în *Arta culinara,* VII, 9; „crăticioara cu anşoa fără anşoa" este descrisă în IV, 2, 12. Banchetul lui Trimalchio figurează în *Satyriconul* lui Petroniu, 26-78, iar cinele extravagante ale lui Elagabal, în *Scrip tores Historiae Augustae (Autorii istoriei imperiale)*, *Viaţa lui Elagabal*, 19, 25. *Discuţiile la masa* ale lui Plutarh se constituie într-o mină de informaţii curioase despre obiceiurile de masă ale grecilor şi romanilor. Pliniu îşi detaliază aranjamentele în materie de cină în *Scrisori*, V, 6.

Localurile pompeiene şi meniurile lor sunt trecute în revistă de S.J.R. Ellis, în *The Pompeian Bar: Archaeology and the Role of Food and Drink Outlets in an Ancient Community {Localul pompeian. Arheologia şi rolul debuşeurilor de mâncare şi băutură într-o comunitate antica)*, din *Food and History*, 2 (2004), pp. 41-

58, şi dej. Packer, în *Inns at Pompeii: A Short Survey {Hanurile de la Pompeii. O scurtă trecere în revista),* din *Cronache Pompeiane*, 4 (1978), pp. 5-53. O expoziţie din 2005 a strâns laolaltă cele mai multe descoperiri dintr-un local de pe *Via delTAbbondanza*, publicate sub titlul *Cibi e sapori a Pompei e dintorni {Alimente şi gusturi la Pompeii şi în împrejurimi* – Napoli, 2005, pp. 115-128, însoţite de o excelentă discuţie). Picturile din Hanul lui Salvius şi din Cârciuma de pe *Via di Mercurio* sunt prezentate în Clarke, *Art in the Lives of Ordinary Romans {v.* mai sus), pp. 160-170, 134-136, şi în *Looking at Laughter {v.* mai sus), pp. 205-209. Remarcile lui Horaţiu provin din *Epistole*, I, 14, 21-22, ale lui Iuvenal – din *Satire*, VIII, 171-176. Legile lui Nero şi Vespasian sunt menţionate în Dio Cassius, *Istorii*, LXII, 14, 2, şi LXV, 10, 3. Opiniile lui Pliniu despre vinul falern apar în *Istoria naturală,* XIV, 62.

Diferitele aspecte ale sexualităţii romane sunt explorate în: C. Edwards, The Politics of Immorality in Ancient Rome {Politica imoralităţii în Roma antică— Cambridge, 1993); M.B. Skinner, Sexuality in Greek şi Roman Culture {Sexualitatea în cultura greacă şi cea romană – Oxford, 2005);
C. *Williams, Roman Homosexuality: Ideologies of Masculinity in Classical Antiquity {Homosexualitatea la romani. Ideologii ale masculinităţii în Antichitatea clasică – Oxford, 1999). Diferitele abordări ale „problemei bordelului" sunt adunate de T. McGinn, în Pompeian Brothels and Social History {Bordelurilepompeiene şi istoria sociala), din Pompeian Brothels, Pompeii s Ancient History, Mirrors and Mysteries, Art and Nature at Oplontis, & the Herculaneum Basilica {Bordelurile pompeiene, istoria străveche a oraşului Pompeii, oglinzi şi mistere, artă şi natură la Oplontis*
& „Bazilica" din Herculaneum – supliment al revistei *Journal of Roman Archaeology \JRA]*, Portsmouth [Rhode Island], 2002, pp. 7-46), şi, cu mai multă precauţie, de Wallace-Hadrill, în *Public Honour and Private Shame: The Urban Texture of Pompeii {v.* mai sus). Aspectele mai ample ale prostituţiei romane sunt discutate de T. McGinn, în *The Economy of Prostitution in the Roman World: A Study of Social History and the Brothel {Economia prostituţiei în lumea romană. Studiu de*

istorie socială şi despre bordel— Ann Arbor, 2004). Printre studiile amănunţite despre bordelul „gândit ca atare" şi ce *graffiti* conţinea el se numără: A. Varone, *Organi- zzazione e sfruttamento della prostituzione servile: Uesempio del lupanare di Pompei (Organizarea şi exploatarea prostituţiei în rândurile sclavilor. Exemplul lupanarului de la Pompeii*), în A. Buonopane şi T. Cenerini (editori), *Donna e lavoro nella documentazione epigráfica {Femeia şi munca în documentaţia epigraficâ* – Faenza, 2003, pp. 193-215) şi un întreprinzător *website* de la Universitatea Stanford, intitulat: traumwerk. stanford.edu:3455/SeeingThePast/345. Piatra de mormânt romană dedicată soţiei respectuoase este inclusă de M.R. Lefkowitz şi M.B. Fant în *Womens Life in Greece and Rome {Viaţa femeilor în Grecia şi Roma antice* – Londra, 1982), la nr. 134. Brăţara oferită de stăpân sclavei sale este ilustrată şi discutată în d Ambrosio, Guzzo şi Mastroberto (editori), *Storie da uneruzione: Pompei*, *Ercolano, Oplontis {v.* mai sus), pp. 470, 473-478. Lipsa de afecţiune a Praestinei faţă de Marcellus figurează în *CIE* IV, 7679.

O bună introducere la cercetările moderne despre istoria, arheologia şi cultura băii la romani este Roman Baths and Bathing: Proceedings of the First International Conference on Roman Baths {Băile şi îmbăiatul la romani. Lucrările primei conferinţe internaţionale asupra termelor romane – supliment al revistei Journal of Roman Archaeology |JRA|> Portsmouth [Rhode Island], 1999). G.G. Fagan, Bathing in Public in the Roman World {îmbăiatul în public în lumea romană – Ann Arbor,
1999) şi J. Toner, *Leisure and Ancient Rome {Relaxarea şi Roma antică* – Oxford, 1995, pp. 53-64) sunt excelente, ambele, sub diferite aspecte ale sociologiei antice a îmbăiatului (vorba de duh despre „gaura din stratul de ozon" îi aparţine lui Toner). F. Yegiil, *Baths and Bathing in Classical Antiquity {Băile şi îmbăiatul în Antichitatea clasică* – Cambridge [Massachusetts], 1992) analizează structura termelor romane, la nivelul întregului imperiu (inclusiv descrieri amănunţite ale rămăşiţelor de la Pompeii). Lucrarea fundamentală despre Termele Suburbane este a

lui
L. Jacobelli, Le pitture erotiche delle terme suburbane di Pompei {Pictura erotică din Termele Suburbane de la Pompeii – Roma, 1995), cu o discuţie utilă despre cartea lui Clarke, Looking at Laughter... {v. mai sus), pp. 194-204 şi 209-212.

Piatra de mormânt care exaltă „vinul, sexul şi băile" este citată în C/Z, VI, 15258; textul din Turcia, inscripţionat pe o lingură, se află în C/Z, III, 12274c. Povestea cu mama lui Augustus e spusă de Suetoniu, în *Viaţa lui Augustus*, 94; epigrama lui Marţial despre hernie se află în Epigrame, XII, 83; povestea cu biciuitul *quaestor*-ului o spune Aulus Gellius, în *Nopţile atice*, X, 3; cea cu generozitatea bizară a împăratului Hadrian este subiectul unei anecdote din *Scriptores Historiae Augustae {Viaţa lui Hadrian,* 17). Pentru ceea ce priveşte lipsa igienei, vezi Marţial, *Epigrame,* II, 42 şi Celsus, *Despre medicină,* V, 26, 28d (cu toate că, în general, Celsus este încrezător în legătură cu proprietăţile curative ale termelor). Rolul dublu al administratorului băilor este menţionat în *Faptele lui lus- tinian,* III, 2, 4, 2.

Capitolul VIII

Despre jocurile de noroc discută N. Purceii, în *Literate Games: Roman Urban Society and the Game of Alea {Jocuri culte. Societatea urbană romană si jocurile cu* alea), în *Past and Present,* 147 (1995), pp. 3-37, şi J. Toner, *Leisure and Ancient Rome {v.* mai sus), pp. 89-101. Horcăitul pe nas este menţionat de Ammianus Marcellinus, în *Lstorii,* XIV, 6.

Chestiunea teatrului roman e discutată de R.C. Beacham, în *The Roman Theatre and Lts Audience* (*Teatrul roman si publicul său* – Londra, 1991). C. Edwards, în *The Politics ofLmmorality in Ancient Rome {v.* mai sus), pp. 98-136, explorează ambiguitatea morală a „culturii teatrale". Mima şi pantomima constituie temele lui E. Fantham, în *Mime: The Missing Link in Roman Literary History {Mima. Veriga-lipsă din istoria literară romana)*, în *Classical World,* 82 (1989), pp. 153-163 (de acolo şi frumoasa remarcă despre „suedezele maseuze") şi ale lui E. *Hali şi R. Wyles (editori), în New Directions in Ancient*

Pantomime {Noi direcţii în pantomima din Antichitate – Oxford, 2008). Despre cariera şi portretele lui Caius Norbanus Sorex discută M.G. Granino Cecere, în Nemi: Terma di C. Norbanus Sorex {Nemi: Chipul cioplit al lui C. Norbanus Sorex), în Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, 61 (1988-1989), pp. 131-151. J.L. Franklin, în Pan- tomimists at Pompeii: Actius Anicetus and His Troup (Pantomimi de la Pompeii. Actius Anicetus si trupa lut), din American Journal of Philology, 108 (1987), pp. 95-107, caută să pună laolaltă echipa unui pantomim şi cercul său de admiratori.

Structura Amfiteatrului de la Pompeii este clar discutată de D.L. Bomgardner, în *The Story ofthe Roman Amphitheatre {Istoria amfiteatrului roman* – Londra şi New York, 2000, pp. 39-54) şi de K. Welch, în *The Roman Amphitheatre from Its Origins to the Colosseum {Amfiteatrul roman de la originile sale până la Colosseum* – Cambridge, 2007, pp. 192-198). Dovezile pompeiene pentru spectacolele cu gladiatori şi organizarea lor sunt adunate şi bogat ilustrate de L. Jacobelli, în *Gladiators at Pompeii {Gladiatorii la Pompeii* – Roma, 2003). K. Hopkins şi M. Beard, în *The Colosseum* (Londra, 2005) aruncă o privire mai degrabă sceptică la frecvenţa şi generozitatea spectacolelor obişnuite cu gladiatori, mai ales asupra celor din afara Romei propriu-zise – viziune reflectată şi în cartea de faţă. B. Maiuri, în *Rilievo gladiatorio di Pompei {Relieful cu gladiatori de la Pompeii),* din *Rendiconti delTAccademia Nazionale dei Lincei (Scienze morali etc.),* seria VIII, voi. 2 (1947) pp. 491-510, disecă atent relieful care înfăţişează procesiunea, luptele gladiatorilor şi cele cu animale. Pasajul clasic în care Iuvenal vorbeşte despre o doamnă şi un gladiator se află în *Satire,* VI, 82-113.

Capitolul IX

Titlul acestui capitol este împrumutat de la K. Hopkins, din *A World Full of Gods: Pagans, Jews, and Christians in the Roman Empire {O lume plină de zei. Păgâni, evrei si creştini în Imperiul Roman* – Londra, 1999), care include o tentativă a unei perechi de călători în timp moderni imaginari, după ce revin

din lumea antică, de a-şi explica deopotrivă cultura pompeiană şi religia locală. Abordarea generală din acest capitol (inclusiv modelul sacrificial şi al cultelor „străine") este inevitabil îndatorată masiv celei din M. Beard, J. North şi S. Price, *Religions of Rome {Religiile Romei* – Cambridge, 1998), unde multe dintre temele religioase evocate aici pot fi studiate mai profund. Volumul al doilea, *A Sourcebook {Culegere de texte),* conţine cele mai multe dintre textele literare antice din care am citat sau la care am făcut referire. Cartea lui J. Scheid, *Introduction to*
Roman Religion {Introducere în religia romană – Edinburgh, 2003), este şi ea foarte utilă. Horaţiu evocă sacrificiile în *Ode*, III, 13.

O excelentă trecere în revistă a dovezilor şi bibliografiei pentru toate diversele culte, altare şi temple de la Pompeii furnizează L. Barnabei, în / *culţi di Pompei: Raccolta critica della documentazione {Cultele de la Pompe*
ii. Culegere critică de documente), din *Contributi di Archeologia Vesuviana,* III (Roma, 2007), pp. 11-88. Despre noua identificare a Templului lui Iupiter *Meilichios*, vezi E Marcatelli, *Il tempio di Escalapio a Pompei* (*Templul lui Esculap de la Pompeii)*, în *Contributi di Archeologia Vesuviana,* II (Roma, 2006), pp. 9-76. Scuptura din interiorul Templului dedicat lui Iupiter, Iunonei şi Minervei este abordată, într-o discuţie utilă, de H.G. Martin, *Römische Tempelkultbilder: Eine archäologische Untersuchung zur späten Republik {Constructorii romani de temple de cult. O cercetare arheologică pentru republica târzie—* Roma, 1987, pp. 222-224). O viziune diferită asupra Venerei de la Pompeii oferă J.B. Rives, în *Venus Genetrix Outside Rome* (Venus Genitrix *în afara Romei),* din *Phoenix*, 48 (1994), pp. 294-296. Despre platforma portabilă cu tâmplari discută Clarke, în *Art in the Lives ofOrdinary Romans {v.* mai sus), pp. 85-87.

Despre religia casnică şi lari discută P. Foss, în Watchful Lares. Roman Household Organization and the Rituals of Cooking si Eating {Larii vigilenţi. Organizarea casnică romană si ritualurile gătitului si ale mâncatului), în Laurence şi Wallace-Hadrill (editori), Domestic Space in the Roman World {v. mai sus), pp.

196-218. Lararia (altarele cu lari) sunt catalogate de G.K. Boyce, în Corpus of the Lararia of Pompeii {Corpusul altarelor cu lari de la Pompeii – Roma, 1937), şi, mai recent, picturile din acele altare sunt incluse în T. Fröhlich, Lararien- und Fassadenbilder in den Vesuvstädten. Untersuchungen zur „volkstümlichen"pompejanischen Malerei {Altarele cu lari si picturile de faţadă în oraşele distruse de Vezu- viu. Cercetări în domeniul picturii populare pompeiene – Mainz, 1991). Despre ţigla cu fulgur discută A. Maiuri, în „Fulgur conditum „ o della scoperta di un bidental a Pompei (Fulgur conditum [.Fulger îngropat] sau despre descoperirea unui bidental la Pompeii), din Rendiconti delTAccade- mia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli, 21 (1941), pp. 55-72. „Ofrandele" din Casa lui Amarantus sunt menţionate de M. Fulford şi
A. *Wallace-Hadrill, în The House of Amarantus at Pompeii (1.9.11-12): An Interim Report on Survey and Excavations in 1995-6{Casa lui Amarantus de la Pompeii [1.9.11-12]. Raport provizoriu despre observaţiile si exca- vaţiile din 1995-1996), din RStP, 7 (1995-1996), pp. 77-113. Practicile străvechii religii casnice în general, inclusiv de la Roma, fac obiectul volumului J. Bodel şi S. Olyan (editori), Household and Family Religion in Antiquity {Căminul si religia familială în Antichitate—* Oxford, 2008).

Concentrarea prea puţin probabilă a clădirilor conectate la cultul imperial din multe reconstituiri moderne ale Forului este disecată de I. Gradel, în *Emperor Worship and Roman Religion {Adorarea împăratului si religia romană* – Oxford, 2002, pp. 103-108). Alte studii utile (chiar dacă uneori prea nerăbdătoare să vadă urme ale cultului imperial acolo unde există prea puţine sau deloc) sunt adunate de A. Small (editor), în *Subject and Ruler: The Cult ofthe Ruling Power in Classical Antiquity {Supus si domnitor. Cultul puterii domnitoare în Antichitatea clasică* – supliment al revistei *Journal of Roman Archaeology |JRA]>* Portsmouth [Rhode Island], 1996).

R.E. Witt, Isis in the Graeco-Roman World {Isis în lumea greco-roma- nâ – Londra, 1971), este şi acum o introducere utilă în istoria zeiţei Isis în Imperiul Roman. Templul lui Isis a făcut obiectul unei expoziţii majore la începutul anilor 1990, pentru

care a fost publicat volumul Alia ricerca di Iside: Analisi, studi e restauri delllseo pompeiano nel Museo di Napoli {În căutarea lui Isis. Analize, studii si reconstituiri ale Templului zeiţei Isis de la Pompeii la Muzeul din Napoli – Napoli, 1992). Relevant este şi volumul E.A. Arslan (editor), Iside: II mito, il mister o, la magia {Isis. Mitul, misterul, magia – Milano, 1997).

Epilog

I. *Morris, Death-ritual and Social Structure in Classical Antiquity {Ritualul morţii si structura socială în Antichitatea clasică – Cambridge, 1992) este o prezentare generală a practicilor de înmormântare din Grecia şi Roma antice. Pompei oltre la vita: Nuove testimonianze dalie necropoli {Pompeii de dincolo de viaţă. Noi mărturii din necropole – Pompeii, 1998) este catalogul unei expoziţii de morminte pompeiene. Petersen, în The Freedman in Roman Art and Art History {v. mai sus), pp. 60-83, discută despre mormintele liberţilor. Despre morminte ca locuinţe (şi cazul lui Phileros), vezi A. Wallace-Hadrill, Housing the Dead: The Tomb as House in Roman Italy {Găzduirea morţilor. Mormântul ca locuinţă în Italia romana), în L. Brink şi D. Green (editori), Commemorating the Dead. Texts and Artifacts in Context {Comemorarea morţilor. Texte si artefacte în*

context— Berlin şi New York, 2008, pp. 39-77). Inscripţia din mormântul lui Phileros a fost reexaminată de E. Rodriguez-Almeida, în *Topografia e vita romana: Da Augusto a Costantino (Topografia si viaţa romană. De laAugustus la Constantin* – Roma, 2001, pp. 91-103).

Mulţumiri

Pompeii este un loc minunat de vizitat şi studiat. Munca mea de acolo a fost ajutată la fiecare pas de personalul Administraţiei Arheologice a Oraşului Pompeii *(Soprintendenza Archeologica di Pompei* – sub conducerea lui Pietro Giovanni Guzzo), care se dă peste cap să ajute savanţii aflaţi în vizită; în mod special, am aflat o mulţime de lucruri despre Pompeii – deopotrivă oraşul antic şi cel modern – de la Mattia Buondonno. Maria Pia Malvezzi şi Andrew Wallace-Hadrill, de la Şcoala Britanică din Roma, au întreprins, de asemenea, o muncă enormă pentru a face posibilă cercetarea pe care se bazează cartea de faţă. Vizitele la Pompeii mi-au fost făcute mai uşor suportabile de Zoe şi Raphael Cormack – şi, bineînţeles, de Robin Cormack, ai cărui ochi de vultur şi experienţă pompeiană m-au ajutat să văd chiar mai multe la situl respectiv decât m-aş fi aşteptat vreodată. Unele dintre observaţiile cele mai pertinente din carte lui i le datorez.

Mulţi prieteni de acasă şi din străinătate mi-au sprijinit munca în moduri dintre cele mai diverse. Recunoştinţa mea se îndreaptă, în mod special, către Rebecca Benefiel, John Clarke, Louise Guron, Edith Hali, Henry Hurst (şi studenţilor săi din grupa pompeiană din 2008), Bradley Letwin, Michael Larvey, Roger Ling, Martin Millett, Clare Pettitt, Mark Robinson şi Nicholas Wood (pentru splendida sa reconstituire a Casei Poetului Tragic). Discuţiile cu Andrew Wallace-Hadrill mi-au furnizat unele dintre momentele cele mai memorabile, mai amuzante şi mai instructive din procesul de cunoaştere a oraşului Pompeii.

O parte din această carte a fost scrisă în timp ce funcţionam ca Savant Vizitator la Villa Getty din Los Angeles,

unde am avut ocazia să împărtăşesc din experienţa lui Ken Lapatin şi Claire Lyons şi să beneficiez de asistenţa expertă a Kristinei Meinking. Ca întotdeauna, personalul şi colegii Catedrei de Clasice şi ai Bibliotecii Catedrei de Clasice (conduşi de Lyn Bailey) m-au ajutat în atâtea moduri, câte nici nu ştiu ei; la fel, echipa de la Profile Books – Claire Beaumont, Peter Carson, Penny Daniel, Andrew Franklin, Kate Griffin, Ruth Killick.

Capitolul IX ar fi avut mult mai puţine de spus, dacă n-ar fi existat conversaţiile pe marginea religiei romane (şi a multor altor teme), pe care le-am purtat cu Simon Price pe parcursul acestor ultimi treizeci de ani, de când ne-am cunoscut la Cambridge, în 1978. Cartea de faţă, i-o dedic lui Simon.

Listele ilustraţiilor

Abrevieri:

MANN – Muzeul Arheologic Naţional din Napoli SAP – *Soprintendenza Archeologica di Pompei* (Administraţia Arheologică a Oraşului Pompeii)

Lista planşelor color

1. Mozaic cu muzicanţi, din *Villa* lui Cicero (MANN 9985 – imagine reprodusă prin amabilitatea agenţiei Corbis).
2. Orfeu, din Casa lui Orfeu (reproducere după V. Loria, în F. şi F. Niccolini, *Le case ed i monumenti di Pompei,* Napoli, 1854-1896).
3. Portret pictat al lui Nero (?), înfăţişat în ipostază de Apollo, de la Moregine (imagine reprodusă prin amabilitatea agenţiei Foglia Fotografica).
4. Reconstituirea clădirilor de pe un front stradal, de pe *Via de- llAbbondanza* (reproducere după V. Spinazzola, *Pompei alia luce degli scavi nuovi di Via de llAbbondanza,* Roma, 1953, Planşa III).
5. Procesiunea tâmplarilor (MANN 8991 – fotografie de M. Larvey).
6. Scenă cu jocuri de noroc, din Cârciuma de pe *Via di Mercurio* (fotografie de R. Cormack).

7. Scenă din For, de pe Domeniul Iuliei Felix (MANN 9068 – imagine reprodusă prin amabilitatea agenţiei Corbis).
8. Machetă a Casei Poetului Tragic (de N. Wood).
9. Detaliu din macheta Casei Poetului Tragic (de N. Wood).
10. Pictură de pe peretele de vest al sufrageriei (*triclinium*) din Brutăria îndrăgostiţilor Căşti (fotografie de M. Larvey).
11. Echilibrism pe frânghii, din Cârciuma de pe *Via di Mercurio* (reproducere după Colonel Famin, *Musée royal de Naples, peintures, bronzes et statues érotiques du cabinet secret,* Paris, 1957, Planşa XXXV).
12. Statuetă pentru servire la masă (MANN 143760 – imagine reprodusă prin amabilitatea fondului Superstock).
13. Picturi murale, din Hanul lui Salvius (MANN 111482 – fotografie de M. Larvey).
14. Detaliu al frizei din *Villa* Misterelor (imagine reprodusă prin amabilitatea agenţiei Corbis).
15. Detaliu al Mozaicului cu Alexandru (MANN 10020 – fotografie de R. Cormack).
16. Reconstituire a unei picturi din Termele Stabiane (reproducere după G. Abbate, în Niccolini, *Le case ed i monumenti di Pompei).*
17. Mozaic înfăţişând nişte actori pregătindu-se de ieşirea pe scenă, din Casa Poetului Tragic (reproducere după G. Abbate, în Niccolini, *Le case ed i monumenti di Pompei).*
18. Pictură înfăţişând sosirea nimfei Io în Egipt, din Templul zeiţei Isis (reproducere după D. Raoul-Rochette, *Choix de peintures de Pompéi,* Paris, 1848-1856, Planşa XVII).
19. Pictură înfăţişând o scenă de vânătoare, din Casa Vânătorii Străvechi (reproducere după Raoul-Rochette, *Choix de peintures*, Planşa XVI).
20. Cupidoni în ipostaza de lucrători ai metalelor, din Casa Vettiilor (reproducere după V. Loria, în *Nuovi*

scavi di Pompei. Casa dei Vettii, Napoli, 1887).
21. Cupidoni în care, din Casa Vettiilor (imagine reprodusă prin amabilitatea agenţiei Lattanzi).
22. Pictură înfăţişând o scenă de pe Nil cu pigmei, din Casa Doctorului (MANN, 113195).
23. Picturi din atriul Casei Poetului Tragic (reproducere după F. Morelli, SAP, ADS 263).

Lista figurilor

1. Planul oraşului Pompeii.

2. Casa Faunului.
3. Dezvoltarea planului de ansamblu al oraşului.
4. Harta zonei din jurul oraşului Pompeii.
5. Sistemul de drumuri din partea de nord-vest a oraşului Pompeii: dispunerea ipotetică a străzilor cu sens unic.
6. Casa Poetului Tragic.
7. Casa Vettiilor.
8. *Insula* Arrianei Polliana.
9. Casa lui Octavius Quartio.
10. Casa Zugravilor la Lucru.
11. Patru stiluri de decoraţiuni murale (după M. Beard şi J. Hen- derson, *Classical Art: From Greece to Rome*, Oxford University Press, 2001, p. 19).
12. Casa lui Iulius Polybius.
13. Planul unei vii excavate.
14. Planul Forului.
15. Brutăria îndrăgostiţilor Căşti.
16. Planul Teatrului Mare.
17. Bordelul.
18. Termele Stabiane.
19. Termele Suburbane.
20. Amfiteatrul pompeian.
21. Templul zeiţei Isis.

Lista ilustraţiilor alb-negru

1. Lampă de bronz (MANN 133320).
2. Mulaj de ghips al unui om stând pe vine (fotografie de R. Cormack).
3. Figurină de ambră (MANN 25813).
4. Gravură după o descoperire făcută în Casa împăratului Iosif II (reproducere după F. Mazois, *Les ruines de Pompei*, Paris, 1824-1838, voi. II, Planşa XXXIV).
5. Gravură după un cadru sculptat din Casa lui Caecilius Iucun- dus (reproducere după A. Mau, *Pompeji in Leben und Kunst*, Leipzig, 1900, Fig. 21).
6. Templul zeiţei Isis (reproducere după Mazois, *Les*

ruines de Pompei, voi. IV, Planşa VIII).

7. Instrument ginecologic (MANN 78030).
8. Inele de amaraj la Pompeii (fotografie de B. Letwin).
9. Pagube rezultate din campaniile de bombardamente ale Aliaţilor, din 1943 (reproducere după V. Spinazzola, *Pompei alia luce degli scavi nuovi di Via dellAbbondanza',* Roma, 1953, voi. I, Fig. 12).
10. Starea unei case pompeiene, aşa cum a fost excavată (reproducere după Spinazzola, *Pompei alia luce degli scavi nuovi di Via dellAbbondanza*; voi. I, Fig. 17).
11. Statuetă de fildeş, reprezentând-o pe zeiţa indiană Lakshmi (MANN 149425).
12. Vedere către interiorul Casei Faunului (fotografie de B. Letwin).
13. Mozaicul cu Alexandru (reproducere după Mazois, *Les ruines de Pompei,* voi. IV, Planşa XLVII).
14. Sculptură de teracotă, eventual din Templul lui Apollo (SAP 40633 – imagine reprodusă prin amabilitatea agenţiei Foglia Fotografica).
15. Casa lui Fabius Rufus, văzută dinspre vest (fotografie de A. Wallace-Hadrill).
16. Pictură înfăţişând răzmeriţa din Amfiteatru, din anul 59 e.n. (MANN 112222 – fotografie de M. Larvey).
17. Suport de masă din Casa lui Casca Longus (1.6.11).
18. Romulus, ducând un trofeu care simbolizează victoria (reproducere după Spinazzola, *Pompei alia luce degli scavi nuovi di Via dellAbbondanza*; voi. I, Fig. 184).
19. Stradă pompeiană (fotografie de R. Cormack).
20. Falus cioplit pe o dală din pavajul străzii (fotografie de R. Cormack).
21. Pictură înfăţişând prelucrători de lână, de pe faţada prăvăliei (reproducere după Spinazzola, *Pompei alia luce degli scavi nuovi di Via dellAbbondanza*; Tavole, XI B).
22. Turn de apă şi fântână (fotografie de B. Lerwin).
23. *Via dellAbbondanza*: metode antice şi moderne folosite în controlul traficului (fotografie de R. Cormack).
24. Scenă din For, de pe Domeniul Iuliei Felix (reproducere după *Le antichitâ di Ercolano esposte,* Napoli, 1755-1792,

voi. III, Planşa 42).

25. Scenă din For, de pe Domeniul Iuliei Felix (reproducere după *Le antichită di Ercolano esposte*, Napoli, 1755-1792, voi. III, Planşa 42).
26. Scenă din For, de pe Domeniul Iuliei Felix (reproducere după *Le antichită di Ercolano esposte*, Napoli, 1755-1792, voi. III, Planşa 43).
27. Scenă din For, de pe Domeniul Iuliei Felix (reproducere după *Le antichită di Ercolano esposte*, Napoli, 1755-1792, voi. III, Planşa 43).
28. Scenă din For, de pe Domeniul Iuliei Felix (reproducere după *Le antichită di Ercolano esposte*, Napoli, 1755-1792, voi. III, Planşa 41).
29. Scenă din For, de pe Domeniul Iuliei Felix (reproducere după *Le antichită di Ercolano esposte*, Napoli, 1755-1792, voi. III, Planşa 41).
30. Intrarea unei prăvălii de pe *Via dellAbbondanza* (fotografie de B. Letwin).
31. Machetă la scară a Casei Poetului Tragic (de N. Wood).
32. Mozaic din holul de la intrare al Casei Poetului Tragic (desen de N. Wood).
33. Leagăn de lemn pentru copil, descoperit la Herculaneum (SAP 78444)
34. Bucătărie din Casa Vettiilor.
35. *Triclinium* cu apă din Casa Brăţării de Aur (fotografie de A. Wallace-Hadrill).
36. Zeul Priap, de la intrarea în Casa Vettiilor (fotografie de M. Larvey).
37. Cameră de prostituată *{cella meretricia* – imagine reprodusă prin amabilitatea agenţiei Foglia Fotografica).
38. Termele Sarniene (fotografie de R. Cormack).
39. Suită de bazine şi pergole ornamentale, din Casa lui Octavius Quartio.
40. Reconstituire axionometrică a Casei lui Fabius Rufus (după. V. Kockel).
41. Caricatură înfaţişându-l pe „Rufus” (C/Z, IV, 9226).
42. „Salut, salut, Amarantus”, *graffito* din Cârciuma lui

Amarantus (C/Z, IV, 10008).

43. Pictură terminată numai pe jumătate, din Casa Zugravilor la Lucru (fotografie de R. Cormack).
44. Portretul pictat al lui Menandru, din Casa lui Menandru.
45. Două modele de picturi murale. Cel din stânga este din *Villa* lui Diomede (reproducere după A. Carii, din F. şi F. Niccolini, *Le case edi monumenti di Pompet)*| cel din dreapta este din Casa lui Mar- cus Lucretius (IX.3.5 – reproducere după G. Abbate, *ibiderri).*
46. Aşa-numitul portret al poetesei Sappho (MANN 9084 – fotografie de R. Cormack).
47. Model geometric al unei picturi murale, din Casa Cupidonilor Auriţi (VI. 16.7 – imagine reprodusă prin amabilitatea agenţiei Lattanzi).
48. Scenă de vânătoare din Casa Ceiilor (imagine reprodusă prin amabilitatea agenţiei Lattanzi).
49. „Judecata lui Solomon", din Casa Doctorului (MANN 113197).
50. Friză din *Villa* Misterelor (imagine reprodusă prin amabilitatea editurii Whitestar).
51. Reprezentări parodice ale zeilor din sălile de baie ale Casei lui Menandru (după A. Maiuri, *La Casa del Menandro*, Roma, 1933).
52. Mozaic de la intrarea în camera fierbinte a băilor din Casa lui Menandru (fotografie de M. Larvey).
53. Pictură înfaţişându-l pe Ahile pe insula Skiros (reproducere după W. Gell, *Pompeiana*> Londra, 1838, voi. II, Planşa LXIX).
54. Figurină de teracotă, reprezentându-i pe Micon şi Pero (MANN 124846 – reproducere după H. von Rohden, *Die Terrakotten von Pompeji*, Stuttgart, 1880, Planşa 47).
55. Pictură reprezentând sacrificarea Ifigeniei (reproducere după Gell, *Pompeiana*> voi. II, Planşa XLVI).
56. Elena îl distrează pe Paris, pictură din Casa lui Iason (MANN 114320).
57. Vas pentru sos de peşte, în mozaic, din Casa lui Umbricius Scaurus (SAP 15188).
58. Reconstituire a *Villei* Regina (desen de S. de Caro, din *La*

villa rustica in localită Villa Regina di Boscoreale, Roma, 1994, Fig. 24 – imagine reprodusă prin amabilitatea lui Giorgio Bretschneider).

59. Distribuirea vinului, din Cârciuma de pe *Via di Mercurio* (reproducere după Gell, *Pompeiana,* voi. II, Planşa LXXXI – chenarul e modern).
60. Măsuri şi greutăţi standardizate (reproducere după Mazois, *Les ruines de Pompei*, voi. III, Planşa XI).
61. Pictură din *macellum* (reproducere după G. Weidenmiiller, în Niccolini, *Le case ed i monumenti di Pompei).*
62. Relief de marmură, înfăţişând metalurgi la lucru (MANN 6575).
63. Cuptor de pâine din Brutăria îndrăgostiţilor Căşti (imagine reprodusă prin amabilitatea agenţiei Lattanzi).
64. Stand de pâine (reproducere după V. Loria, în Niccolini, *Le case ed i monumenti di Pompei).*
65. Moară de fainä (reproducere după A. Mau, *Pompeii, its Life andArt,* New York, 1899, Fig. 210).
66. Schelet de cal, din Brutăria îndrăgostiţilor Căşti (fotografie de R. Cormack).
67. Tăbliţă-registru din arhiva lui Caecilius Iucundus (reconstituire după Mau, *Pompeii, its Life andArt,* Fig. 262).
68. Bust al lui Caecilius Iucundus (MANN 110663 – fotografie de R. Cormack).
69. Teatrul Acoperit, în plină acţiune (reproducere după G. Cel, în Niccolini, *Le case ed i monumenti di Pompei).*
70. Bazilica din For (schiţă reconstructivă – reproducere după Mau, *Pompeii, its Life and Art,* Fig. 26).
71. Statuia lui Marcus Holconius Rufus (MANN 6233).
72. Mormântul lui Caius Calvenius Quietus (reproducere după Mazois, *Les ruines de Pompei*, voi. I, Planşa XXIV).
73. Clădirea Eumachiei (machetă de secol XIX – MANN).
74. Statuia Eumachiei (MANN 6232).
75. Vas pentru alunari (SAP 10744).
76. Pictură din Casa cu *Triclinium* (reproducere după F. şi F. Niccolini, în Niccolini, *Le case ed i monumenti di Pompei).*
77. Cupă de argint de la Boscoreale (Muzeul Luvru, Bj

1923).

78. Ustensile de bucătărie (reproducere după Mau, *Pompeii, its Life andArt,* Fig. 196).
79. Lampă de bronz falică (SAP 1098).
80. Pictură din Cârciuma de pe *Via di Mercurio* (reproducere după Gell, *Pompeiana,* voi. II, Planşa LXXX).

81. *Pasăre falică (reproducere după Colonel Famin, Musée royal de Naples, peintures, bronzes et statues érotiques du cabinet secret, Planşa XXVI).*
82. Pictură murală erotică din bordel.
83. Reconstituire a Termelor Stabiane (reproducere după F. Yegiil, *Baths and Bathing in Classical Antiquity*, Cambridge [Massachusetts], 1992 – după Eschenbach).
84. Mangal de bronz din Termele din For (reproducere după G. Abbate, în Niccolini, *Le case ed i monumenti di Pompei).*
85. Vestiar al bărbaţilor din Termele Stabiane (reproducere după J. Overbeck, *Pompeji*, Leipzig, 1875, p. 200).
86. Scene erotice din vestiarul Termelor Suburbane (fotografie de R. Cormack).
87. Teatrul Mare (fotografie reprodusă prin amabilitatea agenţiei Corbis).
88. Portret din bronz al lui Caius Norbanus Sorex (fotografie reprodusă prin amabilitatea instituţiei DAIR, D-DAI-ROM 1989.1216).
89. Pictură murală înfăţişând teatrul (reproducere după M. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton [New Jersey], 1961, Fig. 776).
90. Arena Amfiteatrului (fotografie reprodusă prin amabilitatea agenţiei Corbis).
91. începutul unei lupte de gladiatori, de pe peretele arenei (reproducere după Mazois, *Les ruines de Pompéi*, vol. IV, Planşa XLVII).
92. Reclamă pentru jocurile cu gladiatori (C/Z, IV, 3884).
93. Sculptură înfăţişând etapele unui spectacol cu gladiatori (MANN 6704). ’
94. *Palaestra* de lângă Teatrul Mare, folosită pentru cazarea gladiatorilor (fotografie reprodusă prin amabilitatea agenţiei Corbis).
95. Coif de gladiator (MANN 8674).
96. *Graffiti* pompeiene înfăţişând gladiatori, din mormântul 14
    E. N., din cimitirul de la Poarta Nuceriană.
97. Zeiţa Venus, din Casa Venerei Marine (reproducere după Famin, *Musée royal de Naples, peintures*, *bronzes et*

statues érotiques du cabinet secret, Planşa XXXIV).

98. Figurine de bronz, înfăţişând lari dansatori (MANN).
99. Capul de marmură al lui Iupiter, din Templul lui Iupiter, al Iunonei şi Minervei (MANN 6266).
100. Reconstituire a Templului dedicat lui Iupiter, Iunonei şi Minervei (reproducere după Mazois, *Les ruines de Pompei*, voi. III, Planşa XXXII).
101. Templul Minervei şi al lui Hercule (reproducere după Mau, *Pompeji in Leben undKunst*, p. 129).
102. Templul lui Iupiter *Meilichios* (reproducere după Mazois, *Les ruines de Pompei*, voi. IV, Planşa IV bis).
103. Templul Fortunei Augusta (reproducere după Gell, *Pompeiana>* voi. I, Planşa XXI).
104. Templul dedicat lui Iupiter, Iunonei şi Minervei (fotografie de R. Cormack).
105. Statuia lui Esculap / Iupiter (MANN 22574).
106. Scenă sacrificială de pe un altar din For (reproducere după Mazois, *Les ruines de Pompei>* voi. IV, Planşa XV).
107. *Lararium* din Casa Vettiilor (imagine reprodusă prin amabilitatea agenţiei Lattanzi)
108. Pictură înfăţişând ritualul de adorare în faţa unui *lararium>* Casa Sutoriei Primigenia (1.13.2 – fotografie de M. Larvey).
109. Mâna de bronz a lui Sabazius (imagine reprodusă prin amabilitatea editurii Whitestar).
110. Templul zeiţei Isis (fotografie reprodusă prin amabilitatea serviciului de Situri şi Fotografii).
111. Statuia lui Isis din Templul zeiţei Isis (reproducere după K. Grob, în Niccolini, *Le case ed i monumenti di Pompei*).
112. Morminte care conduc înspre Poarta Herculaneum (reproducere după Mazois, *Les ruines de Pompeu* voi. V, Planşa II).
113. Mormântul lui Vesonius Phileros (fotografie reprodusă prin amabilitatea instituţiei DAIR, D-DAI-ROM 1958.1937).

În plus faţă de creditele specificate mai sus, următoarele ilustraţii sunt reproduse cu autorizaţia Ministerului Italian pentru Bunuri şi Activităţi Culturale: *Soprintendenza Archeologica di Pompei*: Planşele color VI, X, XXIII şi Ilustraţiile alb-negru 2, 8, 12, 15, 17, 19, 20, 30, 33, 35, 36, 38, 43, 52, 57, 66, 75, 79, 86, 104, 108; Muzeul Arheologic Naţional din Napoli: Planşele color V, XII, XIII, XV, XXII şi Ilustraţiile alb-negru 1, 3, 7, 11, 16, 46, 49, 56, 62, 68, 71, 73, 74, 93, 95, 98, 99, 105.

Deşi au fost depuse toate eforturile, pentru a lua legătura cu deţinătorii drepturilor de autor ai tuturor ilustraţiilor, autoarea şi editorii sunt recunoscători pentru informaţii despre toate ilustraţiile ai căror deţinători de drepturi de autor nu au fost găsiţi deocamdată şi s-ar bucura să opereze completările necesare la viitoarele ediţii ale cărţii de faţă.

Index

Numerele în *italice* se referă la ocurenţele în legende, planuri sau hărţi.

A

Abundenţei (zeiţa) 30 Acteon 170 Admetus 103 Aesculapius – v. Esculap 334-336, 341,342, 351,396, 409 Africanus 33, 224, 374 Agamemnon 172, 173, 176, 177 Ahile 170-177,385,406 Alcestis 103 Alexandru cel Mare 39, 40 Alexandru (Mozaicul cu) – v. Mozaicul cu Alexandru 50, 162, 173, 180, 376, 404 Amarantus (Casa şi Cârciuma lui) 7, 145, 152, 193, 351, 375, 382, 387, 396, 405 Amarantus, Sextus Pompeius 142 Amfiteatru 6, 13, 31, 53, 55, 56, 61, 62, 91, 95, 99, 101, 114, 186, 194, 195, 234, 243, 251, 267, 309, 311-317, 324, 346, 347, 356, 368, 387, 404 Ampliatus, Numerius Festus 318 Ampliatus, Numerius Popidius 361 Andromaca (soţia lui Hector) 174 Andromeda (soţia lui Perseu) 170 Anicetus, Actius 305, 395 Antheor (oraş din Franţa) 192 Antiohia (oraş din Syria) 71 Anubis (zeu egiptean) 327 Apicius 257, 259, 392 Apollo 42, 49, 65, 234, 306, 326, 330, 336, 346, 356, 376, 384, 401 Apollo (Templul lui) 42, 248, 333, 336, 404 Apuleius 357 Archimimus 303 Argos (oraş din Peloponez) 181,

386
Ariadna (zeiţă) 158, 159
Augustales 143, 250, 252, 354, 390 Augustus (împărat) 57, 59, 64, 81, 97, 124, 163, 241, 244, 245, 247, 248, 249, 251, 252, 253, 274, 287, 305, 309, 311, 334, 352, 353, 354, 361, 378, 379, 380, 390, 394, 398

B

Bacchus – v. Dionysos 162, 356, 361 Baiae 60
Balbus, Bruttius 228, 389 Bazilica din For 165, 407 Bergman, Ingrid 15 Beryllos 61
Boscoreale 188, 260, 261, 386, 406, 407
Briseis 176, 177
Bulwer-Lytton, Edward 24, 101, 107, 109, 110, 121, 123, 132, 361
Byron, George Gordon, Lord 306

C

Caecilius Iucundus, Lucius 7, 22, 32, 121, 143, 196, 210, 215, 216, 219, 232, 240, 338, 403, 407
Caligula (împărat) 58, 71, 243, 245, 246, 279, 339 Calul Troian 170
Calventius Quietus, Caius 252, 253, 365
Campania 45, 47, 48, 49, 57, 291, 376, 377, 379 Capua 49, 313, 319
Cârciuma de pe Via di Mercurio 7, 273, 346, 392, 401, 402, 407
Cartagina 192
Casa Brăţării de Aur 7, 42, 54, 119, 175, 262, 263, 375, 405
CasaCeiilor 7, 156, 157, 158,406
Casa celor Patru Stiluri 165 Casa Centenarului 32 Casa Coloanei Etrusce 7, 37, 332, 375 Casa Cupidonilor Auriţi 155, 406 Casa cu Triclinium 7, 259, 260, 262, 407 Casa Cununiei de Argint 32 Casa Doctorului 7, 157, 402, 406 Casa Faunului 7, 32, 33, 38, 39, 40, 41, 48, 50, 87, 110, 162, 165, 173, 194, 376, 403 Casa împăratului Iosif II 14, 403 Casa îndrăgostiţilor Căşti 7, 81, 209, 387, 391
Casa lui Caecilius Iucundus 210, 216, 338, 403 Casa lui Caius Iulius Polybius 204 Casa lui Casca Longus 7, 404 Casa lui Epidius Rufus 7, 89 Casa lui Fabius Rufus 7, 54, 139, 140, 145, 182, 382, 404 Casa lui Goethe 32 Casa lui Iason 177, 178, 406 Casa lui Iulius Polybius 7, 107, 108, 111,115,143, 145,146,174,

181, 194, 224,
327, 329,
373, 381,386, 391,403 Casa lui Marcus Lucretius Fronto 7, 171
Casa lui Menandru 7, 32, 60, 74, 86, 111, 145, 151, 152,
156,160,
167, 193, 260,
299, 300,
381,384, 387, 391,406 Casa
lui Octavius Quartio 7, 135, 136,
137, 175, 369, 385, 403, 405
Casa lui Orfeu 7, 156, 401
Casa lui Pansa 133 Casa lui
Trebius Valens 28 Casa lui
Umbricius Scaurus 7, 406 Casa
Poetului Tragic 7, 101, 102, 103,
105, 106, 108, 115-117, 123, 125,
126, 152, 172, 176, 177, 301, 369,
380, 385, 402, 403 Casa Prinţului
de Neapole 7, 122,
145, 381
Casa Statuetei Indiene 7, 35 Casa
Venerei în Costum de Baie 7, 112,
145, 381 Casa Venerei Marine 7,
186, 369,
408
Casa Vestalelor 7, 51, 145, 392 Casa Vettiilor 7, 31-33, 87, 118, 126,
144, 152, 158,168,202,277,
280, 348, 383,402,403,405,
409
Casa Zugravilor la Lucru 7, 81, 145,
146, 147, 152,153,168, 179,
181,202, 380, 383, 403, 406 Casca, Publius Servilius 7, 64, 301,
404, 412 Casellius Marcellus,
Marcus 227 Castrensis 305
Catilina, Lucius Sergius 56 Celer,
Aemilius 99, 205, 224, 227, 249,
312
Celer, Marcus Holconius 99, 205,
224, 227, 249, 312 Celsinus,
Numerius Popidius 244, 361, 390

Celsus, Aulus Cornelius 10, 293, 394 Celsus, Numerius Herennius 10, 293, 394
Ceres (zeiţa) 192, 353
Cerrinius Vatia, Marcus 98, 227
Cezar, Iuliu 58, 60, 64, 65, 109, 124, 227, 248, 344 Cicero, Marcus Tullius 51, 53, 56-60, 124,136,162, 166,172, 185, 300, 331,376, 377,380,382, 385, 401
Cicero, Quintus 51, 53, 56-60,124, 136, 162, 166, 172,185, 300, 331,376,377,380,382,385,401 Clădirea Eumachiei 192, 198, 253, 254, 304, 407 Claudiu (împărat) 4, 18, 109, 298, 352, 389 Claudius Secundus, Tiberius 285 Clemens, Titus Suedius 63, 65, 122, 200, 225, 378 Cluentius, Lucius 52 Cnidus 97
Colosseum 308, 309, 395
Columella 192, 387 Conviva, Aulus Vettius 32, 143 Corint 49
Cornelius Sulla, Lucius 51 Creta 193
Cristal (Palatul de) 380 Cumae 45, 47, 197, 313 Cupidon 113, 157, 159, 160, 177, 178, 327 Cuspius Pansa, Caius 229 Cibele (zeiţa) 268

D

Darius III (regele perşilor) 39, 40 Dedal 170,347 Delfi 337 Delos (insula) 50 Diana (zeiţa) 42, 136, 170, 336 Dionysos (sau Bacchus, zeu) 158, 159, 160, 161, 162, 175, 356 Dioskourides din Samos 300 Dirce (regina Tebei) 175, 181, 385 Domeniul Iuliei Félix 91,96,135,156, 180, 289, 382, 401,404, 405

E

Elagabal (împărat) 258, 392 Elena (dinTroia) 176, 177, 178, 406 Enea 66, 67, 75
Esculap 334, 335, 336, 341, 342, 351,396, 409,411 Eubulus 97
Eumachia 192, 253-255, 353, 364
Eumachius, L. 192, 193 Euripide 300-303

F

Faustus, Marcus Orfellius, 367
Faustus, Publius Crustius 32 Fédra

177
Félix, Lucius Caecilius 7, 89, 91, 96, 135, 156, 180, 210, 211, 212, 216, 284, 289, 323, 324, 329, 380, 382, 401,404, 405 Fiorelli, Giuseppe 31, 33 Fishbourne 152, 384 Flaccus, Aulus Clodius 212, 220, 234, 235, 236, 238, 240, 305, 346, 347 Formiae 318
Fortuna Augusta (Templul) 334
Fortunatus, Caius Aninius 90
Fortuna (zeiţa) 10, 13, 334, 347
Forul (de la Pompeii) 70, 78, 84, 91, 217, 342, 355, 377, 380 Forul lui Augustus (Rome) 66, 67, 248, 253 Forul roman 67
Fronto, Marcus Lucretius 7, 171, 176, 385
Furcile Caudine (bătălia de la) 48

G

Gallus, Marcus Fabius 162 garum (sos de peşte) 5, 7, 32, 57, 117, 182, 183, 193, 197, 202, 219, 220, 221, 242, 257, 355, 377, 388
Gautier, Théophile 15 Gavinius, Caius 104 Gavius Rufus, Caius 229
Gaza 193
Gellianus, Spurius Turranius Proculus 339
Gell, Sir William 78, 102, 107, 173, 199, 339, 406, 407, 409 Gerion (monstru) 46 Goethe, Johann Wolfgang von 32, 365 Golful Napoli 372 Grecia 52, 136, 180, 193, 385, 393, 397

H

Hadrian (împărat) 137,287,293,394 Hanibal 49, 131, 376 Hanul lui Salvius 392, 402
Harpocrate 156
Harris, Robert 81, 373, 387, 388
Hector 174, 177, 385 Helvius Sabinus, Cnaeus 229, 230 Hera (zeiţă) 181, 360 Herculaneum 6, 19, 27, 31, 33, 37, 50, 60, 72, 73, 77, 79, 86, 89, 103, 111, 112, 114, 115, 117, 122, 123, 158, 205, 221, 225, 269, 313, 365, 370, 372-374, 380, 381, 384, 385, 387, 392, 393, 405, 409 Hercule 7, 42, 46, 85, 248, 333, 345, 346, 349, 351, 361, 375, 409
Herodas 96, 380 Hipolit 177
Holconius Priscus, Marcus 229, 249 Holconius Rufus, Marcus 141, 242, 245-250, 253, 290, 299, 353, 390,407
Homer 40, 174, 176, 177, 218, 298 Horaţiu (Quintus Horatius Flaccus) 268, 345, 392, 396 Horus (zeu egiptean) 305, 357 Hygeia (zeiţă) 341

I

Iason (erou din mitologia greacă) 177, 178,406 Icar 170,347 Ifigenia 172, 173 Insula Arrianei Polliana 382, 403 Io (nimfa din mitologia greacă) 360, 402 Iosephus 61

Iosif II (împăratul Austriei) 14, 375, 403
Isis (zeiţă egipteană) 7, 13, 24, 136, 156, 180, 225, 244, 331, 355, 356-362, 370, 390, 397, 402, 403, 409 Islam 329
Italia 15,35,48, 51, 59,66,163,194, 204, 205, 287,294, 303,306, 355, 375, 376,379, 380,381, 383, 385, 391, 397 Iulius Philippus, Caius 143, 329, 349
Iulius Polybius, Caius 7,99,107,108, 111, 115, 143,145, 146,174, 181, 194, 204, 224,227, 228, 242, 261, 327,329, 373,380, 381,386, 391,403 Iupiter (zeu) 7, 21, 22, 31, 55, 66, 85, 198, 236, 326-328, 332, 334, 335, 337, 338, 340-342, 345, 346, 349, 356, 376, 396, 409 Iuvenal 70, 98, 100, 128, 268, 324, 378, 392, 395

J

Jerome-Napoleon Bonaparte 102

L

Lakshmi (divinitate indiană) 36, 180, 327, 404 Lassia (preoteasă pompeiană) 192 Lavinium 339
Lesbos 301 Levi, Primo 15,373
Livia (împărătească) 1, 254, 278
Livineius Regulus 61, 312 Longus, Publius Casca 7, 64, 301, 404
Lucreţiu 140, 218 Lucretius Iustus, Decimus 244 Lucretius Valens, Decimus 186, 250, 251,252, 305,313

M

Maia (mama zeului Mercur) 353
Maiuri, Amadeo 44, 395, 396, 406
Mamia (preoteasă pompeiană) 254, 353,365 Margaris, Dicidia 217, 219 Marsias 306
Marte (zeul războiului) 162, 248, 353 Marţial 128, 220, 287, 293, 382 Medeea 153, 177 Memnon 64

Menandru 7, 21, 32, 60, 74, 86, 111, 144, 145, 151, 152,156, 160, 167, 193, 260, 261,286, 299-302, 326,381, 383,384,387, 391,406
Mercur (zeul comerţului) 75, 86, 197, 326, 346, 349, 353, 361
Mesonius, Marcus 319, 322
Messalina (împărătească) 18
Mestrius Maximus, Quintus 142
Micon 171, 176,406 Minerva (zeiţă) 43, 55, 236, 306, 330, 341, 342, 347, 349 Minos (rege al Cretei) 347 Moregine 65, 401
Mozart, Wolfgang Amadeus 24,361
Mummius, Lucius 50, 64, 376
Murray, John (editor) 34

N

Napoli (Neapole) 40, 41, 46, 48, 79, 103, 114, 176, 199, 213, 245, 253, 273, 277, 300,319,342, 347, 368, 370, 372,375,377, 378, 382, 387, 392,396,397, 401,402, 404, 405, 409
Narcis 153, 170, 175 Nemi (sanctuarul zeiţei Diana) 304,394
Nero (împărat) 58, 60, 61, 65, 66, 105, 117, 268, 313, 376, 377, 378, 392, 401 Nigella („porcărească publică”) 201 Nigidius Maius, Cnaius Alleius 133, 134, 135, 214, 215, 234, 315, 317
Nigidius Vaccula, Marcus 291 Nola 6, 31, 52, 197, 313, 322, 323, 373
Norbanus Sorex, Caius 304, 360, 394, 408 Note, Poppaea 217, 219, 383, 389 Nuceria 6, 49, 58, 61, 197, 298, 299 Numidia 180

O

Obellius Marcus, Firmus 11, 12, 222, 364, 373
Octavia (prima soţie a lui Nero) 60
Odeon – v. Teatrul Acoperit 53, 232
Odiseu 170, 171, 172 Oedip 170

Oplontis (azi: Torre Annunziata) 372, 391,392, 393 Orfeu 7, 156, 401 Orvieto 205
Osiris (divinitate egipteană) 357, 359 Ostia 132, 268
Ovidiu (Publius Ovidius Naso) 218

p

Palaestra Mare 311 Pan (zeu) 159
Paris (capitala Franţei) 102, 170, 176, 177, 178, 383, 402, 403, 406
Paris (personaj mitologic) 102, 170, 176, 177, 178, 383, 402, 403, 406 Patrocle 177
Patru Stiluri (ale decoraţiunilor interioare) 163, 165, 166, 384
Pella 40
Peloponez 180, 181 Perdix 347
Pero 171,176,406 Perseu 170
Petroniu 105, 106, 135, 138, 257, 263, 381,382, 392 Phileros, Publius Vesonius 366, 367, 397, 398, 409 Philoxenus din Eretria 173 Piozzi, Hester Lynch 14
Pittacus din Mitilene 180 Pius IX (papă) 68, 378 Plaut 302, 349
Pliniu cel Bătrân 19, 57, 263 Pliniu cel Tânăr 19, 24, 27, 168, 191, 220, 245, 263, 371
Plutarh 51,376,385,392 Poarta Herculaneum 31, 37, 60, 77, 86, 89, 103, 114, 158, 221,365, 409
Poarta Maritimă 31, 77, 139, 294, 334, 368, 369, 370 Poarta Nola 31,373 Poarta Nuceria 6, 408
Poarta Sarnianã 85 Poarta Stabianã 73, 77 Poarta Vezuviului 31, 69, 77, 81, 202 Polla, Aesquillia 9
Polybiud, Caius Iulius 99, 204, 224, 227, 228, 242 Pompei cel Mare 60, 300, 376 Popidius, Nicostratus 199, 224, 226, 229, 244, 361, 390
Popidius Secundus, Lucius 224, 226, 229
Poppaea (a doua soţie a lui Nero) 60, 61,65,217,219 Porcius, Marcus 233, 308, 310 Porta Saliniensis (sau Porta Salis) 31, 33, 225
Priap (zeu) 126, 127, 326, 405
Properţiu 218
Puteoli 35, 194, 217, 240, 305
Pylades 234, 305

Q

Quinctius Valgus, Caius 53, 232, 308, 310

R

Războiul Social 52, 60, 231, 330
Războiul Troian 172, 176, 178
Regulus, Livineius 61, 312, 413 Riga ???
Romulus (fondatorul Romei) 66, 67, 75, 404 Rossellini, Roberto 15
Rullus, Publius Servilius 53
Rusticus 33

S

Sabazius (divinitate egipteană)

356, 357, 409 Sabellius Modestus, Marcus 229 Samnită (Confederaţia) 47 Sanders, George 15 Sarapis (zeu) 156
Sarno (râu) 47, 48, 85, 226, 374, 382 Satrius Rufus, Lucius 140, 383 Satrius Valens, Decimus Lucretius 312,313,314 Scafati 186,244,250
Secunda, Taedia 226, 228, 389
Seneca (Lucius Annaeus Seneca) 117, 133, 187, 218, 288, 302, 352, 374, 381,382 Set (fratele lui Osiris) 357 Shelley, Percy Bysshe 339 Sittius 7, 76
Skiros (insulă) 170, 171, 172, 173, 385, 406
Social (Războiul) – v. Războiul Social) 50, 51, 52, 60, 231, 244, 330, 388, 389, 392, 393, 397 Sodoma şi Gomora 36 Spartacus 58, 320, 377
Stabiae 19, 30, 152, 369, 384
Stanmore (Middlesex) 192, 193
Stilul întâi 164, 165, 166, 168, 179 Stilul al Doilea 164 Stilul al Patrulea 164, 165, 166 Stilul al Treilea 163, 164, 165 Strabon 46, 47
Suetoniu 71, 247, 378, 390, 394
Sulla, Publius 51, 52, 53, 56, 81, 330, 376, 377, 412 Surrentum (Sorrento) 192

T

Tacit 19, 22, 23, 61, 62, 63,251, 317, 374, 378
Teatrul Acoperit (zis şi Odeon) 7, 232, 233, 248, 302, 407, 414
Teatrul Mare 7, 29, 248, 306, 345, 408
Templul lui Esculap 396 Templul lui Iupiter, al Iunonei şi Mi- nervei 7,21,85, 198,332,335, 341, 346, 409 Templul lui Iupiter Meilichios 7, 335, 341, 409
Templul lui Marte Răzbunătorul 248 Templul lui Saturn 336
Templul Minervei şi al lui Hercule 7, 42, 333, 345, 346, 375, 409
Templul Vestei (Roma) 336
Templul zeiţei Isis 7, 24, 358, 370, 402, 403, 409 Terenţiu 302
Termele Centrale 7, 289, 292
Termele din For 7, 291, 292, 369, 408

Termele lui Caracalla (Roma) 286
Termele Sarniene 7, 132, 405
Termele Stabiane 7, 286, 288, 289, 290, 291, 292, 295, 369, 402, 403, 408
Termele Suburbane 7, 294, 369, 394, 403
Tezeu (erou mitologic) 156, 158
Thermopolia 267 Tiberiu (împărat) 250 Timanthes 172, 385 Titus Livius 48 Tivoli (Italia) 137, 387 Togidubnus 152
Triunghiular (Forul) – v. Forul Triunghiular 7, 248, 333, 345, 346, 375
Troia 66, 67, 170, 172, 176
Troian (Calul) – v. Calul Troia 172, 176, 177, 178 Troian (Războiul) – v. Războiul Troian 172, 176, 177, 178 Tryphera 97
Tullius, Marcus 51,334,352
Tunisia 180 Turcia 286, 394

u

Umberto I (regele Italiei) 32
Umbricius Scaurus, Aulus 7, 32, 35, 182, 183, 220, 221, 223, 228, 242, 245, 388, 406

v

Venus Pompeiana 330, 377
Venus (zeiţă) 24, 53, 75, 112, 113, 204, 327, 329, 330, 349, 353, 360, 377, 396, 408 Vesonia (stăpâna sclavului Phileros) 366 Vespasian (împărat) 57, 63, 71, 110, 200, 225, 268, 352, 378, 392 Vestalele Virgine 51 Vettius Conviva, Aulus 32, 143 Vettius Restitutus, Aulus 32, 143 Vezuviu (muntele) 11, 19, 22, 35, 43, 52, 380, 396 Via Consolare 86 Via Decuviaris ???
Via dell'Abbondanza 30, 36, 67, 76, 77, 83-85, 89, 98, 141, 142, 146, 147, 157, 195, 202-204, 226, 245,253,270,276, 290, 291, 369,384,387,392, 401, 404, 405 Via delle Terme 86 Via di Mercurio 7, 273, 276, 346, 392, 401, 402, 407 Via Iovia 31 Via Pompeiana 31 Via Stabiana 30, 77, 84, 85 Vico del Fauno 87 Vico del Labirinto 87 Vico della Fullonica 87 Vico di Mercurio 86, 87 Vico di Modesto 87 Vicolo Storto 30
Victoria (regina Marii Britanii) 102, 310
Villa Coloanelor cu Mozaic 187, 386 Villa lui Cicero 300, 401 Villa lui Diomede 14, 406
Villa Misterelor 6, 158, 159, 160, 161, 162, 168, 186, 356, 369,
Vitruviu 124-126, 128, 139, 163, 164,168,382, 385

370, 384, 402, 406 Villa
Poppaeei 61 W
Villa Regina 188, 191, 265, 386, 406
Winckelmann, J.J. 334,341

** Textual: „bine-trăitor” (fr.), persoană care ştie să se bucure de viaţă.

* Roman istorico-documentar publicat în 2003 de jurnalistul britanic Robert Harris (n. 1957).

* Trimitere la episodul din filmul din 1997, regizat de James Cameron, în care personajul principal, interpretat de Leonardo DiCaprio, este legat cu cătuşe de o ţeava din biroul ofiţerului însărcinat cu paza pe vas şi lăsat să se înece acolo, dar salvat în ultimul moment de eroina principală (rol jucat de Kate Winslet).

* Textual: „primă creştere, prim soi” (în limba franceză în original), vin de calitate superioară în clasificarea celor produse în regiunea Bordeaux din Franţa.

** Film epic din anul 2000, în regia lui Ridley Scott, avându-l pe Russell Crowe în rolul generalului roman Meridius, căzut în dizgraţie şi devenit sclav.